2

Accademia Roveretana degli Agiati

Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai»

Alba d'Aprile

Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai

a cura di Diego Cescotti e Irene Comisso

Accademia Roveretana degli Agiati
edizioni**osiride**

© 2013 Accademia Roveretana degli Agiati
Palazzo Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto
Piazza Rosmini 5, I-38068 Rovereto (TN)
tel. +39 0464 43 66 63 - fax +39 0464 48 76 72
www.agiati.it segreteria@agiati.it

© 2013 Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai»
Via della Terra 49, I-38068 Rovereto (TN)
www.centrostudizandonai.it info@centrostudizandonai.it

© 2013 Edizioni Osiride [277]
Via Pasqui 10, I-38068 Rovereto (TN)
tel. +39 0464 42 23 72 - fax +39 0464 48 98 54
www.osiride.it osiride@osiride.it

ISBN: 978-88-7498-167-0

Copertina, *impaginazione e stampa:*
Osiride - Rovereto

Tutti i diritti sono riservati. Non è concessa nessuna duplicazione di quanto pubblicato se non con permesso scritto degli Editori.

Desideriamo ringraziare la Biblioteca Civica di Rovereto per la cortese collaborazione nel reperimento del materiale iconografico.

Centro Internazionale di Studi
«Riccardo Zandonai»

Alba d'Aprile

Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai

Atti del Convegno
«La produzione musicale di Riccardo Zandonai fra tradizione e modernità»
Rovereto, 8-10 settembre 2011

a cura di Diego Cescotti e Irene Comisso

Accademia Roveretana degli Agiati

edizioni**osiride**

Comitato Scientifico del Centro Studi: Maria Ida Biggi, Emmanuelle Bousquet, Diego Cescotti, Irene Comisso, Federica Fortunato, Adriana Guarnieri Corazzol, Jürgen Maehder, Guido Salvetti.

Direttore di Studi Zandonaiani: Diego Cescotti.

Pubblicazione realizzata
con il sostegno di:

Comune di Rovereto

FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI TRENTO E ROVERETO

Associato all'USPI - Unione Stampa Periodica Italiana

Autorizzazione del Tribunale di Rovereto n. 36 del 7.7.1956

INTRODUZIONE

Nel comporre il ritratto di un artista da giovane capita d'interrogarsi su quale sarebbe stata l'evoluzione di quella personalità in crescita se un diverso concatenarsi degli eventi o un differente concorso delle circostanze accidentali avessero impresso al tragitto un'altra direzione.

Che ne sarebbe stato ad esempio di Riccardo Zandonai se il nobiluomo di Sacco che prefigurava per lui studi autorevoli nel cuore privilegiato della grande Vienna avesse accompagnato l'auspicio con il sostegno economico necessario a far sì che questo avvenisse? E ancora, quale sorte lo avrebbe atteso come musicista se, in diversa occasione, egli avesse accondisceso alla proposta editoriale di fissarsi a Parigi, altro cuore pulsante della modernità musicale europea?

Ovviamente nessuna risposta è lecito attendersi da fatti non avvenuti, tanto più che, almeno nel primo dei due casi citati, manca la certezza assoluta che le cose siano andate secondo la versione comunemente nota: c'è infatti chi è disposto a ritenere autentica la profferta d'aiuto da parte del mancato mecenate e riversa la colpa dell'impedimento sul maestro del giovane artista, che per ragioni di bandiera (non dunque di estetica) avrebbe giudicato sconveniente per l'allievo la via asburgica.

La sottotraccia politica che screzia l'episodio di una sfumatura ambigua sottrae opportunamente la vicenda all'ambito della cieca casualità e la fa rientrare in quello più scoperto del calcolo umano; né peraltro deve sorprendere se a determinare l'itinerario artistico ed esistenziale di Zandonai abbia agito fortemente, oltre al novero dei comuni imprevisti, il condizionamento dovuto all'epoca storica e al luogo di appartenenza, con tutte le conseguenze pratiche e psicologiche che si riconoscono normalmente agli autori di confine. Non tanto la tesi freudiana degli atti mancati si dovrebbe invocare per motivare la sua rinuncia all'internazionalizzazione, ma un più cogente miscuglio di elementi cui non sono estranei l'indirizzo ideologico ed il fattore identitario. Dopodiché ci si

può sbizzarrire a figurarsi tutti gli scenari possibili circa la convenienza o meno dell'aver studiato all'ombra di Pietro Mascagni piuttosto che di Gustav Mahler.

Ma intanto la parentesi apertasi fugacemente sulle due capitali dell'arte moderna e sulle loro immaginabili lusinghe ci ha fatto indirettamente ricordare che, geografia a parte, la generazione di appartenenza di Zandonai è stata tra le prime e tra le più titolate a partecipare al processo innovatore delle poetiche e dei linguaggi artistici imposto dalla svolta del secolo. Nel maggio del 1883, quando il nostro autore vide la luce, la *lugubre gondola* di Liszt scandiva idealmente l'addio al grande Wagner, scomparso da appena tre mesi, e Verdi, giunto alla sua tarda stagione, persisteva in un lungo silenzio ancora ignaro degli ultimi geniali *exploits*. Tutto lasciava pensare a una fase ormai esaurita e all'avvento di un periodo di trasformazione, che difatti si esprimerà nel medio termine attraverso le personalità innovatrici di Béla Bartók, Igor' Stravinskij, Alban Berg, Anton Webern, Edgar Varèse, ma anche di Musil, Kafka, Apollinaire, Picasso, Braque, Chagall, tutti nati in quello stesso giro di anni; senza dimenticare chi li aveva preceduti di poco come Arnold Schönberg o Maurice Ravel.

Non diversamente da tutti costoro, Zandonai fu consapevole dell'imperativo morale che la vicenda storica imponeva agli artisti creativi di ogni disciplina e non si sottrasse all'impegno di darne una propria declinazione personale: l'unica che sia lecito per noi prendere in esame, scansando in partenza ogni tentazione di più azzardati confronti su base anagrafica. Il suo destino di musicista, vuoi per ragioni di indole naturale, vuoi per effetto della molteplicità dei fattori concomitanti, fu quello di immettersi nel solco della tradizione melodrammatica, rispondendo in tal modo alle preoccupazioni sempre più pressanti di chi, in Italia, constatava la fine di una stagione gloriosa e invocava come urgente l'immissione di nuova linfa. Se, alla luce degli esiti, tale orientamento si configuri come scelta anacronistica, ristrettezza di orizzonti, scarsa lungimiranza o abbaglio nazionalistico lo lasciamo decidere a chi vorrà. Certo non fu vissuto da lui come un ripiego poiché dal suo riconoscersi profondamente radicato nel filone operistico trasse la motivazione ad impegnarsi per la causa del più italiano dei generi musicali, offrendo ad esso la migliore e più avanzata soluzione possibile. La rinuncia alle esperienze internazionali va così letta sotto il segno della fedeltà alla tradizione melica nativa che, lungi dal sentire superata, volle affrontare con intendimenti moderni, depurandola tanto dalle sedimentazioni ottocentesche quanto dalle incrostazioni del recente Verismo, rinvigorendola inoltre con l'apporto di una sostanza orchestrale bensì mutuata dai maggiori

esempi europei ma rivendicata su scala nazionale come orgogliosa conquista personale.

Inutile a questo punto almanaccare sul suo non-allineamento alla tendenza 'modernista' degli altri autori italiani dell'«Ottanta», in cui subodorava il gioco d'élite e qualcosa di sussiegoso che confliggeva con il proprio fondo popolare: salvo poi passare ironicamente presso molta stampa come il musicista più aristocratico della sua generazione. Quanto alla ventata futurista, non poteva che riguardarla come velleitaria e del tutto estranea alla propria visione severa, che si era convintamente riconosciuta nel più accogliente bacino post-romantico.

I modi e le forme in cui il musicista trentino espresse il proprio «verde aprile» artistico è stato quanto si è proposto di indagare il convegno «La produzione giovanile di Riccardo Zandonai fra tradizione e modernità», realizzato nel settembre 2011 quale momento centrale di un progetto culturale più ampio, teso a far emergere i valori di un corpus creativo dalla riconosciuta impronta personale e in attesa di essere lumeggiato con visione aperta e disincantata.

A spiccare tra i dati che qualificano l'esperienza artistica zandonaiana del quindicennio in esame è in primo luogo la dovizia produttiva, certificata dalle sette opere teatrali che s'inanellano una dopo l'altra in rapida sequenza: la loro disamina in sede di convegno ha perfezionato il quadro d'insieme in un gioco di interazioni e rispecchiamenti tra passato e futuro, integrando da un lato le considerazioni intraprese precedentemente intorno a *Conchita* e *Melenis*, aprendo dall'altro una prospettiva interpretativa sul *Grillo del focolare* che è stata poi raccolta e proseguita in un progetto ad hoc, senza dimenticare le assolute rarità della *Coppa del re* e dell'*Uccellino d'oro* che si è inteso tenere in campo per le opportune puntualizzazioni. L'esclusione dalla rassegna della *Francesca da Rimini* a molti sembrerà punitiva, ma è stata giustificata dalla necessità di impedire che questo titolo forte andasse a monopolizzare la maggior parte degli interventi, snaturando la visione panoramica che si era voluto assegnare al convegno e compromettendo il progetto di focalizzazione speciale ed esclusiva già in previsione per l'anno centenario, e che difatti si è avuto mentre questo volume era in lavorazione. Spicca in compenso il trattamento riservato a *La via della finestra*, lavoro di collocazione un po' appartata ma che va compreso a pieno titolo nella stessa onda produttiva, avendo in più il compito di sanzionare come non occasionale o pretestuoso l'approccio zandonaiano al genere della commedia leggera e all'espressione del sentimento tenero e 'mediocre', con in aggiunta la spezia dell'amore litigioso già sperimentata con maestria nel-

la turbolenta *Conchita* di pochi anni prima.

L'excursus tra i titoli operistici evidenzia la varietà di segno e l'originalità di trattamento come per un'inesausta volontà di superamento che nemmeno la *Francesca* riesce ad arrestare: dramma, commedia, tragedia, fiaba, leggenda...: nulla si fa mancare Zandonai per saggiare le proprie potenzialità ed affinare i propri strumenti espressivi. Stimolato da tanta ricchezza di fonti, il discorso sulle opere prodotte e sui più ampi panorami culturali che ne stanno a presupposto si è offerto all'attenzione come possibilità di indagare l'origine internazionale dei soggetti e la non convenzionalità delle scelte, collegando in un ideale viaggio l'iniziale sorvolo sul mondo tedesco di Schiller e dei fratelli Grimm, la successiva deviazione sull'Inghilterra vittoriana di Dickens, l'approdo in più momenti nella Francia ottocentesca e infine la virata sulle bellurie dannunziane appena presagite, che siglerà l'intero percorso creativo giovanile. Su alcuni di quei testi e spartiti si è esercitato, in maniera ora più diretta ora più sfumata, l'impegno dei relatori, così da accrescere singolarmente la considerazione dovuta a quegli oggetti su cui si era depositata la coltre polverosa del tempo. Dall'insieme non è stata esclusa *La Coppa del re*, l'opera prima rimasta inedita, che anzi ha conosciuto qui una trattazione a tal punto ampia da esorbitare le normali dimensioni di una relazione di convegno: per questo è stata collocata in coda, a guisa di appendice.

Altrettante primizie rilevabili si hanno nelle aperture, anch'esse assai cospicue e circostanziate, ai repertori extra-operistici e segnatamente a quelli afferenti alle liriche vocali da camera, recentemente arricchitisi di nuove acquisizioni: un settore questo che, pur immaginato sotto la specie di un esercizio propedeutico ai maggiori cimenti, è ormai difficile qualificare come puramente marginale.

Giusto onore viene reso anche ai generi strumentali, che in coerenza con la dichiarata indole romantica di Zandonai si situano sempre nel filone della 'musica poetica' in quanto espressivi di programmi interiori o di suggestioni immaginifiche. L'antesignana *Primavera in Val di Sole* conosce qui una piena valutazione per la pregnanza con cui viene analizzata nel suo tratto sinfonico e nella peculiarità della componente timbrico-coloristica, così come la *Serenata medioevale* si conquista un posto più definito all'interno del settore cameristico: entrambi questi lavori sono assunti come autorevoli *specimina* di una possibile storia dello strumentalismo del primo Zandonai, accanto ai quali l'isolato e felice *Quartetto in sol* costituisce una rara e pressoché unica incursione nel dominio della musica pura.

La materia espositiva si cala in modo più o meno diretto nel contesto

storico-biografico di riferimento, il quale conosce anche un paio di trattazioni più mirate da cui emerge tutta la complessità del quadro e la conseguente necessità per lo studioso di storia locale di procedere ulteriormente nell'interrogazione dei documenti inediti, anche per smantellare le tante mitologie costruitesi artificialmente attorno alla figura di Zandonai nel corso del tempo e i tanti luoghi comuni di certa letteratura più fantasiosa. Alcuni aspetti caratteriali del personaggio, però, sono troppo concordi e troppo ricorrenti nella rievocazione postuma per non essere accolti come veritieri: di fatto essi sono diventati quasi dei *topoi* e come tali scolpiscono la figura del musicista con i tratti indelebili della semplicità, della schiettezza, della modestia, della signorilità di modi, della discrezione e via elencando, cui si aggiungono sfumature psicologiche apparentemente contraddittorie che vanno dalla tendenza malinconica al robusto ottimismo fatalistico, e sopra ogni cosa la naturale estraneità a quella sregolatezza che si vorrebbe sempre veder accompagnata al genio.

Il resto degli scritti si dispone attorno a diversi elementi di stile e linguaggio in qualche caso del tutto nuovi nell'esegesi zandonaiana, spaziando dal problema delle scelte poetiche e dei progetti irealizzati alla questione degli influssi e delle corrispondenze, fino alla trattazione delle componenti diegetiche presenti nelle opere e alla considerazione di certe contingenze realizzative riguardanti la parte scenografica.

Il convegno del 2011 sul giovane Zandonai si pone così come passo avanti nella lunga ricognizione intorno alla produzione degli anni Dieci alla quale non manca ormai che l'ultima e più importante tappa, quella su *Francesca da Rimini*, che sarà oggetto di un prossimo numero di questa collana.

Diego Cescotti

Diego Cescotti

LA COSTRUZIONE DEL PERSONAGGIO-ZANDONAI NEGLI ANNI DELLA FORMAZIONE E DELLE PRIME REALIZZAZIONI ARTISTICHE

La funzione di questo intervento è la stessa che può avere un primo capitolo di romanzo o una prima scena di commedia: quella cioè di ritardare un poco l'avvio della vicenda principale e l'arrivo degli argomenti forti con qualcosa di preparatorio che stabilisca il clima e precisi il contesto. Sarà dunque, quello che segue, un discorso piuttosto di superficie che si limiterà ad una messa in linea di alcuni fatti noti e meno noti della giovinezza di Zandonai, con l'intento di capire come un ingegno spontaneo e precoce quale egli fu sia riuscito, dalla oggettiva modestia dell'ambiente originario, a costruirsi un'attendibile immagine di artista capace di suscitare entusiasmi e di prefigurare un rinnovamento della musica italiana in un periodo propizio ai cambiamenti e alla ricerca di nuove vie.

Se il forte consenso fiduciario accreditato solidalmente al compositore in quei lontani anni può risultare esagerato e spiazzante a chi oggi si confronta con la sua stentata sopravvivenza postuma è anche perché, intorno all'eredità da lui lasciataci, si è andata sviluppando nel corso del tempo un'assurda quanto incomprensibile conflittualità di posizioni tra gli estremi opposti dell'ingenuo incensamento e del pugnace livore pregiudiziale, con il risultato di ostacolare una serena considerazione della sua persona e contribuire a renderlo uno degli autori più trascurati e fraintesi della sua generazione.

Per uscire da questa strettoia dialettica qualcuno ha consigliato di lavorare sul dato biografico e lì mettere in luce gli elementi nativi come quelli che più di altri hanno inciso sulla sua personalità autentica: solo così, attraverso un approccio che sostanzialmente tagli fuori gli sviluppi

della maturità, si potrà venire a capo delle questioni stilistiche che tanto hanno angustiato i posteri[1]. L'idea suggestiva di uno Zandonai integro che nelle valli native coltiva le antiche virtù di schiettezza, rettitudine e severo civismo forgiando su di esse la propria personalità non è impropria né infrequente, e quasi sempre si accompagna alla deplorazione per la successiva perdita, o attenuazione, di quelle stesse prerogative una volta che il mondo delle madri è lasciato alle spalle e si fa avanti quello degli intrighi e dei compromessi. E poco importa, sotto questo profilo, se l'elemento di frattura sia da attribuirsi alla logica mercificante della Casa Ricordi, come voleva Fausto Torrefranca, o alle paludi della sottocultura romana, come piaceva a Gavazzeni: ciò che accomuna le due posizioni è la constatazione della discontinuità tra quella supposta purezza primigenia ereditata per via naturale e il successivo tradimento di essa che sarebbe alla base del declino complessivo di questo musicista come figura pubblica.

Trasferita nell'ambito morale della sincerità e della fedeltà ai dettami interiori, la materia si fa indubbiamente delicata, e ancor più lo diventa quando va ad intersecarsi con il piano fattivo dei linguaggi e delle scelte poetiche, poiché se da un lato si può convergere senz'altro sul *cliché* ideologico di uno Zandonai che assorbe dalla realtà etnica d'origine i caratteri di «forza virile, incorrotta tempra e ruvidezza montanara»[2], si deve poi anche ammettere, sul piano evenemenziale, che l'ineschivabile riferimento alle matrici trentine non sembra per lui tradursi in autentico approccio critico agli idiomi tale da svelarne la vera, cruda natura ancestrale, come già avveniva in altre zone dell'impero da parte di autori profondamente inscritti nel loro vissuto etnico; non approda insomma ad un'espressione linguistica fortemente improntata ad aspra epicità, ma tende a risolversi in altre direttive estetiche: a livello più esteriore ricorrendo all'abile gioco sinergico di sensazioni ed atmosfere stilizzate per mezzo di vaghe pennellate impressionistiche; a livello più

---

1 Era questa la posizione di GIANANDREA GAVAZZENI, il quale raccomandava di indagare anche le cose piccole o marginali come «i lavori di scuola, le musiche studiate, le frequentazioni, le letture fatte»; cfr. *Una pagina di diario*, in *Riccardo Zandonai 1883-1944*, Calliano, Manfrini, [1969]. A tale posizione si è allineato Claudio Leonardi, che nella prefazione ai carteggi dati alle stampe nel 1983 ha avvalorato l'idea di una sorta di pendolarismo sentimentale di Zandonai, costantemente diviso tra la necessità della vita attiva altrove e il bisogno di ritemprarsi alle fonti primarie ogni volta che gli è possibile (cfr. CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983, *passim*).

2 Così RENATO LUNELLI in un articolo su «Il Nuovo Trentino», 1.9.1919.

intimo cogliendo le corrispondenze emotive più immediate quali la sottolineatura malinconica e l'attitudine contemplativa propria di chi ascende alle vette incontaminate e scruta gli orizzonti lontani. In realtà, fino a quando la guerra non arriverà a caricarlo di sovrasignificati pregnanti che parlano di sofferenza, lontananza, vicissitudine e cordoglio, il mistero della montagna non sarà da lui ricercato né svelato nella sua simbologia solenne e maestosa, ma più semplicemente eluso per farsi ambiente e sfondo a spensierate gite con gli amici: cos'è infatti, nei suoi tratti più spigliati, la simpatica *Suite fra i monti* (1902) se non un ideale *pendant* sonoro di certe istantanee d'epoca che ritraggono scene di mondanità borghese in cui le persone vanno in montagna con l'ombrellino e la cravatta[3]? Tanto più va rivestito dell'importanza che merita il diverso approccio registrabile nei due cicli di impressioni sinfoniche scritte appunto a corona dell'evento bellico: *Primavera in Val di* Sole (1915) e *Autunno fra i monti* (1918), riunite nel dittico *Terra nativa*: due estese e pregnanti pagine orchestrali che si impongono alla nostra attenzione come indizio sicuro della consapevolezza con cui il musicista riusciva ormai a commisurarsi con il mondo d'origine[4].

Ma il retaggio trentino di Zandonai si fa davvero rivelatore quan-

---

[3] La presenza, nel terzo movimento di questa suite, di un motivo caratteristico più tardi utilizzato per l'ambientazione svedese dei *Cavalieri di Ekebù*, testimonia del valore non vincolante che il reperto folklorico aveva per Zandonai. In dimensione decisamente disimpegnata si colloca la marcetta bandistica *Brezze montanine*, mentre la pagina per pianoforte *Canzone montanina* appartiene alla casistica del facile pezzo da salotto, quasi una nenia dalla vaga coloratura sentimentale.

[4] Tale sentimento sarà rinnovato molti anni dopo con la terza grande opera sinfonica di Zandonai, *Quadri di Segantini* (1931), interpretabile come tappa finale di un ideale trittico della montagna. L'altra opera più tarda, *Rapsodia trentina* (1936) sembra invece aver deposto sotto la sgargiante veste coloristica, l'adesione a più forti e sinceri sentimenti. Quanto poi agli «echi sinfonici» *Fra gli alberghi delle Dolomiti* (1929), il titolo stesso, voluto da D'Atri, sposta il riferimento logistico dal mondo di natura all'opera dell'uomo, anzi all'impresa commerciale, abbassandone immediatamente il connotato ideale. D'altro canto, il musicista stesso era conscio di aver fornito qui un'ambientazione ambigua, giacché la sua musica gli sembrava adattarsi altrettanto bene «ad uno stabilimento balneare verso la mezzanotte» (lettera a Nicola D'Atri, 8.7.1929). Se poi non risultano interessi specifici di Zandonai per il repertorio popolare degli antichi canti alpini che cominciavano ad essere nobilitati da suggestive armonizzazioni, è fuori discussione che egli ne abbia seguito le sorti attraverso i suoi contatti trentini, primo fra tutti quel Luigi Pigarelli, magistrato e musicista, che fu autore di armonizzazioni tra le più interessanti. È noto a questo proposito come il canto di Natale che risuona nel terzo atto dei *Cavalieri di Ekebù* sia sempre stato inteso come apparentato allo stile e ai modi del canto montanaro trentino, di cui riproduce la caratteristica atmosfera di sospensione evocativa.

do si scopre agito da profonde motivazioni inconsce, quando cioè attua in chiave antropologica un accostamento funzionale tra la realtà nativa e l'elemento segnatamente maschile con il suo carico di autoritarismo patriarcale, inverandolo artisticamente nel linguaggio rettilineo, assertivo, perentorio e stentoreo di tanti suoi personaggi tenorili o baritonali, ma trovando espressione anche come peculiarità linguistica *tout court*, ad esempio in certe fastidiose reiterazioni pleonastiche ricorrenti nella sua scrittura. Laddove invece l'elemento curvilineo, sinuoso, raffinato, elusivo che è proprio dell'universo femminile sarà ricercato altrove e fatto proprio per effetto di una conquista culturale consapevole.

La vicenda esistenziale di Zandonai si percorre attraverso un seguito di scenari, il primo dei quali conduce non alla classica situazione del salotto borghese con la madre pianista bensì ad un villaggio rurale di lavoratori e operaie dove la musica certamente non manca ma è del tipo più popolare e quotidiano e si manifesta per lo più attraverso il tipico repertorio bandistico, i cori e le marce processionali e più ancora la produzione 'leggera' quale ci si poteva aspettare di trovare in una lontana provincia austriaca di fine Ottocento, col suo deposito di motivi allegrotti e di ballabili alla moda.

Un fattore familiare, se vogliamo, esiste anche nella biografia di Zandonai, ma appunto declinato in termini rusticani: il padre Luigi, suonatore di flicorno nella banda del paese, e uno zio che non senza sentimento strimpella sulla chitarra le romanze di Bellini. Ma, a prestar fede alle colorite cronache rimasteci, tutta l'aria, lì, era ricca di stimoli sonori, per chi li sapeva cogliere.

Fu dunque nel vivace paese natale di Sacco, attualmente sobborgo di Rovereto ma allora comune separato ed orgogliosamente autonomo, che il bambino Zandonai ebbe le sue prime esperienze con i suoni organizzati. La sua precocità, pur accertata dai fatti, è difficile da avvalorare con esempi poiché tutto ciò che attiene a questi episodi rimane pertinenza di una simpatica oleografia sviluppatasi su un complesso di dati per lo più vaghi e incontrollati, serviti in momenti diversi a costruire il profilo popolare di un artista genuino che si fa da sé e che attraverso la volontà e lo sforzo riscatta se stesso dagli inizi svantaggiati.

Il suo tirocinio musicale in seno all'istituzione bandistica assunse una dimensione caratteristicamente collettiva, solidale e cameratesca, forse non priva di rudezza e in ogni caso lontana da ogni sussiego scolastico. Fu attraverso i repertori bandistici correnti che egli imparò a conoscere i motivi delle opere popolari; lo stesso studio del violino, che

intraprese presso il maestro di quella banda, avvenne in gran parte su melodie d'opera trascritte ad uso didattico.

Sembra che la sua attività compositiva sia cominciata prima ancora degli otto anni, ma tutto rimane in un ambito di indeterminatezza che è prudente non forzare, tanto più se è vero – come si sostiene – che egli abbia imparato la teoria musicale tutto da solo, per puro istinto, senza neanche l'aiuto di un manuale. Suggestive sono le narrazioni che lo descrivono intento alla pratica di cori, danze e canti bacchici, scritti qualche anno dopo appositamente per le feste paesane, e quelle altre che lo vedono prestarsi alle mansioni di istruttore e animatore, qualsiasi cosa si voglia intendere con questo. Sta di fatto che a undici anni lo svezzamento musicale poteva dirsi compiuto, avendo egli ormai appreso tutto quello che il luogo poteva dargli: il 'piccolo nido di Sacco' da protettivo cominciava a farsi costrittivo, e a quel punto sembrò opportuno metterlo a studiare con un vero didatta alla Scuola musicale di Rovereto.

Questa aveva da poco acquisito nei suoi organici il maestro Vincenzo Gianferrari, allora trentacinquenne, con il ruolo di direttore e docente di varie materie. In piena sintonia d'intenti fu portato avanti con profitto un severo programma d'inquadramento da cui l'allievo apprese soprattutto la disciplina del lavoro, la chiarezza degli obiettivi, la pulizia delle stesure: quell'insieme di qualità del buon artigiano che rimarranno nella sua dotazione come cifra distintiva anche nella vita professionale. C'è sempre un fondo di buona educazione nei lavori di Zandonai, uno spontaneo rifuggire dalla sciatteria e dal pressappochismo.

Di quel quadriennio trascorso a Rovereto preme più di tutto capire quale possa esser stato il suo primo contatto diretto con l'opera, suo futuro mondo d'elezione. I titoli rappresentati in quegli stessi anni al Teatro Sociale ci appaiono tutt'altro che scontati, per quanto perfettamente in linea con i gusti del tempo, e dunque con una buona presenza di repertorio francese da *Mignon* ai *Pescatori di perle* e *Fra Diavolo*, ma anche con lavori di peso come *Il Guarany*, la *Gioconda*, *La forza del destino* e il *Mefistofele*, per arrivare all'apice rimasto insuperato di un *Lohengrin*, seguìto poco dopo da un *Tannhäuser*.

La notizia secondo cui Zandonai avrebbe partecipato a qualcuna di queste recite come violinista d'orchestra ci pare piuttosto azzardata, e peraltro i suoi studi violinistici rimangono sempre un po' misteriosi e citati in totale sottordine, come a voler istituire una netta demarcazione tra l'attività formativa importante e quella pratica di complemento utilitaristico, che venne da lui perseguita nell'intrattenimento leggero non-

ché nei servizi riservati al complesso bandistico, dove si produceva come clarinettista[5].

La musica lo assorbiva ormai a tal punto da fargli abbandonare anzitempo gli studi ginnasiali. In compenso aveva acquisito regolare accesso ai salotti dell'aristocrazia rurale di Sacco e dintorni, che con spirito democratico lo accoglieva volentieri per discorrere di arte e letteratura e per far musica da camera con i padroni di casa e gli ospiti di passaggio. Fu dunque con i Fedrigotti di Sacco, i de Probizer di Isera o gli Alberti-Poja di Marano che l'adolescente Zandonai poté incrementare la propria dotazione culturale, già di suo soddisfatta dalla ragguardevole biblioteca personale dell'amico Lino Leonardi, a cui attingeva con avidità di conoscenze. La sua erudizione, che conviene non sminuire sulla base snobistica del suo mancato inserimento in regolari corsi accademici, si attestò nel solco di una tipica dimensione autodidattica e come tale fu generosa, eclettica e poco metodica.

Dei molti pezzi che si suppone abbia composto nei suoi anni con Gianferrari non può passare del tutto sotto silenzio una piccola antologia violinistica che egli non dovette ritenere del tutto indegna se anni dopo ne farà donazione alla Scuola per fini conservativi e didattici[6]. È questo uno dei casi in cui più manifesto si avverte l'influsso della musica di consumo, e tuttavia certe soluzioni 'stravaganti' in dettagli d'armonia o nell'uso delle prescrizioni dinamiche indicano la volontà di andare oltre il troppo scontato. Un'eco di organetto di barberia emerge da un altro suo brano pianistico di quegli anni (*Sogno giovanile*), anch'esso salvato dalla distruzione e curiosamente finito nella biblioteca del conservatorio romano. Che però l'autore in erba fosse in grado di distinguere la diversa dignità artistica dei suoi tentativi lo accerta un ambizioso volume di melodie del 1897, tenuto con grande cura e non privo di qualche ricercatezza grafico-miniaturistica, che si immagina passato di mano in mano tra gli amici e utilizzato nelle *soirées* importanti.

Arrivato ai quindici anni d'età e con le carte in regola per affrontare gli studi superiori alla scuola di Pesaro, cominciò ad essere destinatario di attenzioni nuove da parte dell'opinione pubblica che attraverso gli organi della stampa locale non mancava di seguire i suoi rapidi progressi. Si poneva così la questione dell'immagine di sé che il promettente

---

5 La banda di Rovereto era anche diretta dal Gianferrari, il quale affidava spesso al suo allievo il compito di realizzare le partiture dei pezzi in esecuzione.

6 Cfr. DIEGO CESCOTTI, *Su alcuni autografi musicali di Riccardo Zandonai conservati al Museo Civico di Rovereto*, «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati», 2004, A, pp. 103-126.

musicista doveva trasmettere e che è testimoniata da una galleria fotografica non certo abbondante né di eccellente qualità, ma abbastanza rivelatrice della trasformazione fisica del personaggio e della percezione, vera o ingannevole, che la gente poteva averne. La sua scarsa propensione al sorriso, tanto per citare un tratto facilmente riscontrabile, può avere avvalorato l'idea di una musoneria di fondo che però non rende onore al lato gioviale affiorante spesso nelle lettere e accertato nell'ambito familiare[7]. Resta il fatto incontestabile che egli, soprattutto in questi primi anni, non si era rivelato molto amico dell'obiettivo fotografico.

Un primo ritratto (fig. 1, pag. 143) ce lo mostra nell'esatto momento del suo passaggio a Pesaro. I baffetti sono una conquista recente e caratterizzeranno tutto il periodo della sua permanenza pesarese per poi scomparire definitivamente.

Un'altra, che risale alla stessa epoca (fig. 2, pag. 144), è interessante per la centralità che viene ad assumere la madre Carolina, da tutti descritta come donnina umile, semplice e discreta, ma che qui vediamo decisamente campeggiare, con una inequivocabile espressione di autorevolezza datale forse dalla sua condizione di operaia che portava a casa un salario sicuro. Sarebbe lecito avanzare qualche dubbio circa la perfetta docilità di questa persona, di cui si dice essere stata pia e devota all'eccesso e dunque con qualche possibile tratto d'intransigenza[8]. Ma notevole è anche il padre che se ne sta così eretto e fiero dietro di lei; mentre il giovane artista, seduto subito davanti al cugino Oliviero, risulta il più sacrificato, confinato ai margini e con un'espressione decisamente stralunata.

Questi residui di paese andranno un po' alla volta a scomparire con il passaggio alla città. E quindi è venuto il momento cambiare scenario e di trasferirsi a Pesaro.

---

7 «*Al me carissimo Pare en ricordo de na baruffa allegra en famegia*» è la scritta in vernacolo non impeccabile che compare nel manoscritto della marcetta *Brezze montanine*, composta a quattordici anni.

8 Carolina Zandonai Todeschi, per ragioni di decoro, non volle mai metter piede in un teatro e dunque mancò a tutte le rappresentazioni delle opere del figlio, al pari della zia Gilda che temeva di rimanerne scandalizzata. Ciò dimostra come nella consuetudine dei paesi fosse in vigore una tendenza del ramo femminile ad evitare i luoghi di spettacolo in quanto potenzialmente peccaminosi. Lasciamo agli psicologi decidere quanto un rifiuto di questo genere da parte della persona più cara possa ingenerare conflitti nell'animo di un giovane artista che ha fatto del teatro il suo mondo d'elezione.

Era stato Gianferrari a consigliare ai coniugi Zandonai di mandare il figlio nella classe di Mascagni, e questo poteva valere tanto come indicazione di un netto orientamento verso il melodramma quanto come decisa inclinazione verso l'Italia: scelta non propriamente ovvia per un giovane trentino dell'epoca. Che poi Mascagni fosse la persona giusta è questione su cui si potrebbe lungamente dibattere.

Il periodo degli studi al Liceo Rossini presenta qualche lato anomalo, a cominciare dalla tempistica che riduce a tre anni i nove regolamentari, e di questi solo due scarsi nella classe di composizione con Mascagni: un percorso intenso e concentratissimo che non può non sbalordire. Zandonai affrontò il suo impegno con la massima serietà e non frenato da alcun imbarazzo o timidezza. Tuttavia, per ragioni variamente documentate, il rapporto con l'ambiente non fu positivo.

Di questo disagio può essere indizio la fotografia ufficiale che mostra il professore di armonia e contrappunto Antonio Cicognani attorniato dalla sua classe (fig. 3, pag. 145). È pur vero che nessuno qui ha un'espressione che non sia seria o impettita, ma Zandonai (riconoscibile in fondo a destra) ha in più una posizione marginale che lo fa sentire quasi fuori dal gruppo. Il ciuffo è spiovente, quasi ribelle, ma non pettinato 'alla Mascagni'. La cosa singolare di questa foto è che ognuno dei dieci personaggi fissa un punto diverso dell'ambiente, e questo effettivamente non comunica un'impressione di particolare solidarietà all'interno della classe[9].

Per capire come Zandonai vivesse la situazione in quell'istituto occorre rifarsi alla testimonianza contenuta nei *Cenni biografici e critici* pubblicati retrospettivamente da Lino Leonardi sulla rivista «Pro Cultura», che raccoglie notizie e impressioni di prima mano[10]. Qui si racconta di una lotta sorda e tenace per farsi strada fra gli ostacoli sollevatigli contro da alcuni docenti che lo avevano in antipatia e non vedevano di buon occhio le sue idee indipendenti e la sua insofferenza all'inquadramento scolastico. Contravvenendo alle facili aspettative, quel sedicenne sceso dalle montagne mostrava di non sentirsi intimidito dall'ambiente né di temere l'autorevolezza torreggiante dell'estroso direttore, cui sapeva tener testa in discussioni animate, opponendogli se necessario il proprio dissenso. Tutto questo sembra certificare una chiara incompatibilità di fondo su questioni di non poco conto, e anzi piutto-

---

9 Va detto però che il professor Cicognani fu sempre ricordato con simpatia ed affetto da Zandonai, che lo riteneva l'unico docente a lui non ostile.

10 Il testo, del 1913, è riprodotto nel volume curato da C. LEONARDI, *Epistolario...*, pp. 307-327.

sto dirimenti in materia compositiva: cosa che andrebbe soppesata nei suoi giusti termini prima di attribuire a Zandonai un'automatica derivazione stilistica dal maestro livornese.

All'arrivo di Zandonai a Pesaro, Mascagni aveva trentacinque anni ed era appena reduce dal buon successo di *Iris* (Roma, Teatro Costanzi, 22 novembre 1898). Non sarà un caso se l'opera di soggetto giapponese, verosimilmente ripassata più volte al pianoforte nel corso delle lezioni, rimase quella che Zandonai apprezzava più di tutte, arrivando a definirla perfetta. Diverso il caso delle *Maschere* cui Mascagni si accinse subito dopo e che gli riserveranno più amarezze che gioie[11]. Dietro la situazione conflittuale sopra adombrata potremmo forse scorgere una reazione umana più che una sanzione estetica, se ben interpretiamo una successiva rievocazione di Zandonai in cui questi parla di forme di degnazione sprezzante da parte di docenti e compagni e di diffidenze, umiliazioni e ironie al suo indirizzo. Se così stavano le cose, la scuola di Pesaro si era rivelata una vera palestra di vita poiché lo aveva allenato alla lotta per la propria affermazione e corazzato per le battaglie dell'avvenire, che non mancheranno mai per nessuna delle sue opere.

L'esame di diploma, coronato dall'esecuzione del poema *Il ritorno di Odisseo*, fu brillante ma anch'esso non esente da qualche ombra. Si è sempre detto che Zandonai lo avesse superato a pieni voti, e così difatti è scritto sulla pergamena ufficiale; ma in realtà dai verbali d'esame risulta esservi stata una valutazione non concorde nella prova di Scena ed Aria: Mascagni e Mezio Agostini (membro esterno) avevano dato 9,50, e 9 aveva dato Tancredi Mantovani (insegnante di Storia della musica nonché direttore della biblioteca), con media finale di 29,67/30. Sarebbe interessante conoscere le motivazioni addotte dai tre commissari più severi: il pezzo appariva forse troppo moderno? troppo audace? poco in linea con le regole accademiche? Può anche darsi, visto che Mantovani passava per un tradizionalista fautore della melodia semplice e Agostini era persona di severità eccessiva tanto da sollevare contro di sé la popolazione studentesca veneziana quando andrà a dirigere quel conservatorio. Più interessante appare indubbiamente la riserva di Mascagni, che in quel modo mostrò di non voler premiare il proprio allievo o quantomeno di prenderne un poco, ma dichiaratamente, le distanze.

---

[11] *Le Maschere*, com'è noto, ebbero la prima esecuzione il 17 gennaio 1901 in sette teatri contemporaneamente.

Il periodo di Pesaro, preso nel suo insieme, aveva dato buoni esiti a livello produttivo. Le due Scene dantesche avevano messo l'allievo a diretto contatto con una materia fortemente drammatica, quasi a preparazione dei maggiori cimenti del futuro; mentre l'ambizioso pezzo del diploma, *Il ritorno di Odisseo*, dal respiro epico e dalla generosa scrittura orchestrale, confermava la sua predilezione per il mondo poetico di Giovanni Pascoli. A questo aveva già attinto, su tutt'altro versante espressivo, con il delizioso poemetto *Il sogno di Rosetta*, ulteriore indugio negli umori teneri e malinconici così propri alla sua indole sentimentale, ma anche occasione per misurarsi con la visione introspettiva e la dimensione onirica. *Il Sogno di Rosetta* appartiene al novero di quei lavori negletti presenti in quasi tutte le esperienze d'autore: opere nate con sincera disposizione d'animo ma poi abbandonate o smarrite per incuria o sottovalutazione e alla fine ritrovate casualmente magari a distanza di anni o decenni, se non addirittura recuperate dai posteri. Fu solo nel 1937 che Zandonai riassaporò le fragranze tenui e raffinate di quel suo lontano poemetto, e pensò di dargli una veste orchestrale presentandolo come tale in un concerto a Napoli rimasto probabilmente unico.

Ad un identico clima sentimentale fatto di amori umili e inappagati appartiene la coeva barcarola *Era Lucia*[12] per coro a cinque voci miste, il cui testo di disarmante semplicità propone l'immagine del mare come fattore di autoannullamento, caratterizzandosi così come interessante anticipazione di certi motivi ed atmosfere che si ritroveranno nella *Coppa del re* e nel *Grillo del focolare*:

Era Lucia, la bella Lucia,
Vagheggiata da Beppe il marinar;
Ella è in sagrato; Egli è sepolto in mar.
O pescator, dì su l'Ave Maria.
È morta è morta la bella Lucia.

Dal lontano Brasil Beppe venia
Portando alla sua sposa un anellin;
Ma libeccio fe' guerra al brigantin.
O pescator, dì su l'Ave Maria.
È morta è morta la bella Lucia.

Beppe, son tua..., m'abbraccia, anima mia,
Son tua per sempre! Oh donami l'anel!
Baciò la croce ed è volata in ciel.
O pescator, dì su l'Ave Maria.
È morta è morta la bella Lucia.

---

12 Il titolo dato dal manoscritto originale è: *Coro nel «Giorgio Gandi» di Marenco*.

Il valore delle esperienze fatte, l'accresciuta fiducia nelle proprie qualità, la lotta per l'affermazione concorsero ad una rapida trasformazione interiore. Più che altrove, questo nuovo Zandonai è ravvisabile nelle lettere del periodo, che lasciano colpiti per il grado di maturità raggiunto, la capacità di riflessione, l'acutezza del giudizio, il sentimento umano che ne traspare. L'immagine esteriore è anche cambiata, pur se l'aria rimane piuttosto ombrosa (fig. 4, pag. 146).

I tre anni che seguono l'uscita dalla condizione di studente sono quelli che più di altri fanno emergere in lui la natura pratica, di matrice contadina, del tutto aliena da pose decadenti o da attrazioni bohémiennes. Tenute a freno per il momento più alte ambizioni, egli pianifica accuratamente le tappe successive, e poiché si rende conto che di sola composizione si può anche non vivere, accetta volentieri scritture come violinista o violista nelle orchestre d'opera, prepara i cantanti, istruisce i cori, fa il maestro sostituto. A Sacco lo vediamo quanto mai impegnato con la banda, i cori di chiesa, i servizi all'organo. Lì scrive anche un'operina, o meglio una fiaba musicale (*L'uccellino d'oro*), che offre come regalo ai suoi compaesani. Sembrano attività minute, svianti, ma intanto accumula esperienze, si fa la mano in tante cose e non abbandona per questo la composizione vera, anzi scrive per un concorso quello che è il suo primissimo melodramma, *La coppa de re*, che non sarà mai rappresentato ma che egli conserverà nella memoria con la simpatia che si prova per le cose della prima giovinezza. Compone anche un gran numero di melodie da camera che sviluppano in lui la dimensione intimistica e lo familiarizzano con le problematiche della parola musicata. Importante, in quest'ambito, un album riapparso di recente che contiene venti liriche in accurata stesura, utili come viatico per il suo prossimo passaggio milanese: alcune conosceranno l'onore della stampa e una buona circolazione; una in particolare (*Visione invernale*) farà un positivo effetto su Boito per la giustezza del clima espressivo. Intanto una sua ballata su testo originale di Edmond Rostand, pubblicata da Schott, ha un inaspettato successo all'estero, e vale per noi come primo indizio di attenzione al di fuori dei confini nazionali. Non trascura nemmeno i generi strumentali importanti quali il quartetto d'archi, il quintetto per pianoforte e fiati, l'ouverture orchestrale. Con l'ex-maestro Gianferrari mantiene un rapporto particolarmente affettuoso e, a riprova della sua maturazione anche civica, vive con intensità il momento storico coltivando la propria fede italianista che gli occasiona amicizie significative e gli ispira un fervido inno insurrezionale.

Dopo questo periodo necessario alla propria crescita umana, nel 1904 si sente pronto per fare il suo ingresso a Milano, dove mette a frutto le conoscenze nel frattempo coltivate per introdursi nel salotto 'progressista' di Vittoria Cima e di lì nella Casa Ricordi tramite il lasciapassare dell'ex-scapigliato Arrigo Boito. Era già questo un segnale d'indirizzo, per chi lo sapeva leggere: e infatti una volta postosi in luce come personaggio pubblico nessuno mise in dubbio che egli fosse una figura nuova, moderna, innovatrice, in qualche modo anticonformista e in ogni caso già distante dal mondo di riferimento dei maestri ancora attivi della generazione precedente.

L'opera che inaugurerà il suo rapporto con Ricordi, *Il grillo del focolare*, sarà il primo buon colpo messo a segno in una carriera forse non lineare ma del tutto priva di cadute clamorose: con essa prendeva quota la sua vita di artista professionista inquadrato nel sistema. Con giovanile ansia di superamento, prenderà le distanze dal *Grillo* prima ancora che sia messo in scena, ritenendosi pronto ad affrontare storie più drammatiche e intense. Si butterà così sul soggetto di *Melenis*, portandolo avanti con ostinazione a dispetto della caparbia contrarietà di Tito Ricordi. Il lavoro appassionato a *Melenis* è la prova più evidente che si era imposta nel suo animo l'esigenza insopprimibile di cercare se stesso attraverso il suo rapporto con il femminino: in musica come nella vita. Melenis fu la prima figura di donna che egli rivestì di dolore e di pathos, anche se poi dovette cedere il passo a Conchita che incombeva con i suoi fascini acerbi, per sfociare infine nella più grande di tutte, Francesca, figura nobile e dolente.

L'impegno in *Conchita* si svolse in caratteristica mescolanza di arte e di vita, come traspare da una lettera scritta a Gianferrari il 12 ottobre 1909, ove il proliferare di sostantivi e di avverbi qualificativi ad indicare il suo attuale stato d'animo è di per sé eloquente prova di come egli fosse ormai un artista nel pieno delle sue potenzialità:

> Lavoro accanitamente, febbrilmente, rabbiosamente; [...] sento profondamente dentro di me che verrà un giorno in cui la mia volontà avrà un valore. Con una fede incrollabile attendo pazientemente quel giorno; ed è appunto questa fede che mi sprona ora a gettare le basi del mio avvenire, con tutta calma, con tutta serenità, come un forte o come un illuso[13].

In quest'epoca poteva già permettersi di staccarsi dalle sue composizioni precedenti, che trovava superate o ingenue, e non faceva mistero

---

[13] C. Leonardi, *Epistolario...*, pp. 244-5.

di perseguire di proposito la difficoltà e lo stile alto, tanto da vedersi attribuire sempre più spesso la qualifica di autore più colto e raffinato del momento. Non era poca cosa per il figlio del calzolaio di Sacco. Ma la via per l'affermazione non sarà mai facile e scontata, né le battaglie mancheranno mai a fronte delle logiche imprenditoriali spesso vessatorie di Casa Ricordi e di taluni impresari teatrali nonché di certe politiche ambigue dell'ambiente scaligero, con il quale riuscì ben presto a entrare in rotta di collisione. L'opinione che di lui aveva Toscanini si manteneva per ora prudente ma incline all'antipatizzante – o almeno così tutto lascia credere. Forse Zandonai non sbagliava nel ritenere l'aria di Milano poco propizia alla sua persona, anche se dovette rimanerne legato più che mai. Ci si chiede anzi se non sia stato per caso tutto questo suo movimentismo ad ispirare a Pizzetti la famosa battuta sull'«affarista furbo»[14]. Ma la furbizia non era propriamente una dotazione di Zandonai, che semmai peccava del contrario. Aveva – questo sì – l'obiettivo di consolidare la propria carriera e lo perseguì forte delle sue convinzioni e consapevole del suo valore: dunque con qualcosa di spregiudicato nell'atteggiamento che poteva magari essere frainteso. Ma per la sua dirittura morale egli era del tutto alieno dagli intrallazzi. È qui che i suoi caratteri nativi di montanaro semplice e franco, gentile e rude, sono messi più a dura prova, ed è indubbiamente in questo ambiente e in queste circostanze che avviene la sua perdita d'innocenza.

Frattanto, proprio in questi anni decisivi, egli raffina le proprie convinzioni sul mondo musicale attuale e passato e sul modo di rapportarsi ad esso, ed è con caratteristico garbo antipolemico che ne tratta. Un'intervista rilasciata alla «Gazzetta di Torino» il 29 novembre 1908 è in tal senso rivelatrice, là dove egli compie in piena serenità di modi la rituale uccisione simbolica dei padri, affermando tra l'altro di avere «derivato pochissimo» da Mascagni. Nel dire questo non intendeva certo riferirsi a peculiari stilemi tecnici che sarebbe stato disposto ad ammettere come naturale conseguenza dell'essere stato suo allievo; ma proprio alla parte ideale, al pensiero di fondo, alla visione musicale d'insieme. Anche riguardo ad Arrigo Boito, cui doveva indubbia riconoscenza per il lancio nel difficile ambiente milanese, non ritenne di andare più in là di una generica simpatia umana, conservando forse nei suoi confronti quella naturale diffidenza che il musicista istintivo prova verso l'artista tutto imbevuto di cultura letteraria sotto

[14] L'espressione è contenuta in una lettera del 30.7.1911 a G. F. Malipiero, conservata a Venezia, presso la Fondazione Cini e più volte citata dai commentatori.

la quale rischia di soffocare, come ben confermerà la vicenda del *Nerone*. Con Puccini, cui pure si sentiva costretto a prendere le distanze per ragioni generazionali, il rapporto era più complesso: in realtà se ne teneva lontano quasi per una sorta di prudenza, o anche perché non lo percepiva come maestro né come rivale, almeno fino a quando la postuma *Turandot* non verrà ad intralciare il cammino dei suoi *Cavalieri di Ekebù*. Se il suo frettoloso giudizio giovanile su *Tosca* si può facilmente rubricare come una spacconata di cui probabilmente avrà fatto ammenda, più originale appare il suo apprezzamento dichiarato per l'intimismo di *Suor Angelica*[15].

Fuori discussione, invece, paiono i maestri storici del Verismo, che riguardava come degli illustri fossili sopravvissuti ai tempi nuovi; ciò che non impedì una qualche simpatia di superficie per Umberto Giordano, al cui *Chénier* non poteva negare l'efficacia teatrale, pur criticandone l'orchestrazione.

Il rapporto con la tradizione lasciava trasparire chiari indirizzi e non poche esclusioni. Rossini era figura troppo imprescindibile per non tenerlo da conto, benché del Cigno di Pesaro circolassero all'epoca ben poche opere. Verdi gli era più consentaneo, ma vissuto come uno di quegli antenati autorevoli di cui si tiene il ritratto incorniciato nel salotto buono per un giusto tributo di rispetto, ma senza eccedere in timori reverenziali. Richiesto di un parere in occasione del decennale della morte, trovò il modo di mantenersi in un'onorevole via di mezzo:

> Se Giuseppe Verdi non ha saputo dare a noi giovani le grandi gioie che ebbero da lui i nostri padri, gli dobbiamo però indubbiamente un grande conforto: nel febbrile incrociarsi delle correnti artistiche d'oggi, nelle quali minaccia di smarrirsi l'anima nostra assetata di un ideale non raggiunto e forse ancora lontano, il grande autore di «Falstaff» è l'unica fonte alla quale noi possiamo dissetarci senza timore di restare avvelenati![16].

Wagner lo poteva soggiogare di più, ed anzi si auto-annoverò in più occasioni tra i suoi ammiratori sfegatati; ma poi c'era il moderno Strauss che, pur nella sua tendenziale smodatezza, gli forniva stimoli altrettanto forti. Subì sicuramente il fascino di Debussy, ma, a quanto ne sappiamo, non sentì il bisogno di motivarlo con precisazioni verbali o prese di

---

15 Si suppone che a precisare il suo giudizio su Puccini abbia concorso non poco la futura moglie Tarquinia, che era appunto una squisita interprete pucciniana.

16 «La Lombardia», 31.11.11. Nell'affermazione citata è chiaro come Zandonai, non diversamente da chiunque altro all'epoca, apprezzasse di Verdi soprattutto, se non unicamente, la tarda produzione.

posizione, nemmeno dopo il *Pelléas* conosciuto e meditato nei suoi giorni milanesi.

Tutto porta a riscontare nello Zandonai di quegli anni un alto grado di autoconsapevolezza e conseguentemente una legittima tutela della propria individualità: «Non virtuosità straussiane e debussyane ma musica mia, assolutamente mia», dirà a proposito di *Melenis*[17], e questa caratteristica insistenza su quello che sentiva essere il *suo proprio* stile ne è la più ampia conferma e giustifica la concorde posizione della critica militante, anche la meno favorevole, nel porlo ai primi posti tra i giovani compositori italiani del momento per serietà d'intenti, originalità e pieno possesso dei mezzi compositivi. Si cominciò in effetti abbastanza presto ad usare il termine 'zandonaiano' per definire tratti stilistici che appartenevano solo a lui.

Alla sua scrittura orchestrale venne riconosciuto un primato di eccellenza, anche se non erano poche le resistenze di coloro che paventavano in questa prerogativa la morte del canto lirico tradizionalmente inteso, ivi compreso Giulio Ricordi. Proprio a lui Zandonai indirizzò una fervorosa lettera che si configura come la ripresa approfondita di un precedente argomentare a voce: in essa poneva la questione dell'uso dell'orchestra come fattore prioritario di modernità che spettava ai giovani portare avanti. La lettera è nota per essere stata più volte citata; ma forse merita rileggerne una parte:

> Non ho mai inteso ... di trascurare *la voce* che è il più bello e il più affascinante degli istrumenti, e tanto meno di non dare alla parola, *al teatro*, tutta l'importanza dovuta nel melodramma. Parlando di orchestra avrei voluto che Ella sottintendesse la cornice del quadro formato dalle voci e un po' anche i colori del quadro stesso. Ella ha mille ragioni di asserire che l'arte di istrumentare con un po' di buona volontà s'impara facilmente, oggi; non già nelle scuole, aggiungo io, ma stando in orchestra e studiando praticamente i diversi istrumenti; ma non condivido però la di Lei opinione quando dichiara che l'orchestra vale meno che zero anche se, come aggiunge spiritosamente, questa costituisce soltanto la salsa o il contorno della carne, cioè dell'essenza del melodramma. Non voglio discutere questa Sua idea dal punto di vista artistico ma mi accontento semplicemente di chiederLe se Ella è sinceramente convinto che il pubblico d'oggi di accontenterebbe della sola carne come la servivano per il passato Bellini, Donizetti ed altri. In quanto a me, Le confesso, credo il contrario[18].

---

17 Lettera a Lino Leonardi, 16.5.1908.

18 La lettera è del 27 febbraio 1910, mentre Zandonai era nel pieno della strumentazione di *Conchita*.

I tempi che stiamo percorrendo furono probabilmente i più intensi e proficui della sua carriera compositiva nonché della sua esperienza umana. Già con *Conchita*, scritta sotto l'influsso di un impeto inusitato, prese quota la sua rinomanza internazionale, ed è davvero un peccato che delle sue puntate a Parigi e a Londra in quegli anni straordinari non sia rimasta quasi nessuna testimonianza che riferisca degli incontri fatti, degli spettacoli visti, delle musiche ascoltate. Sappiamo che Tito Ricordi, probabilmente nel 1913, gli aveva proposto di soggiornare a Parigi per qualche tempo a cura della ditta onde prendere contatto di persona con la modernità di marca internazionale che lì vi aveva sede. Un'occasione d'oro, se si pensa ai nomi che popolavano Parigi in quegli anni. Se non se ne fece niente dovette essere per l'insorgere di qualche remora che non conosciamo, o forse per un automatismo di chiusura provinciale, che sarà un'infelice prerogativa di Zandonai a tutte le età. E d'altronde la guerra ormai in arrivo non fece che favorire questa scelta di rinuncia.

Intanto, mentre la stampa si interrogava, e spesso aggrovigliava, su come e in che misura questo nuovo autore di frontiera assecondasse la tradizione melodrammatica italiana o vi contravvenisse, la notorietà del personaggio si accrebbe di molto dopo la *Conchita* del 1911 e procurò nuovi interventi sull'immagine. È questo il tempo in cui entra impetuosamente in campo la figura di Tarquinia Tarquini, cantante e attrice di talento. Tutti i primi ruoli da lui creati in quel tempo furono sicuramente modellati sulla sua voce generosa, anche se nella pratica la cantante senese rimase legata alla sola Conchita, che disegnò in modo icastico sì da fissare un modello di riferimento per tutte le altre interpreti a venire. Il racconto lasciatoci da Tarquinia, pur nella sua evidente componente creativa, è importante come testimonianza di come era Zandonai visto dal di fuori. Nel descrivere il suo primo incontro con lui, si era detta colpita soprattutto dalla vivacità dello sguardo e aveva definito i suoi occhi con un'abbondanza sorprendente di aggettivi: vivi, penetranti, intenti, animati, scrutatori, sognanti, rapiti, puri, limpidi, onesti, ingenui. Li qualificò anche di un poetico colore azzurro-pervinca quasi sicuramente immaginario, dato che in un documento ufficiale dello stesso periodo li troviamo registrati più modestamente come grigi[19].

Un buon rientro d'immagine Zandonai lo avrà alla ripresa romana di *Francesca da Rimini* per l'inaugurazione della stagione al Teatro Co-

[19] Le testimonianze di Tarquinia sono contenute nel volume *Da Via del Paradiso al n. 1*, Calliano, Manfrini, 1955.

stanzi[20]. Negli stessi giorni venivano presentate all'Augusteo le impressioni sinfoniche *Primavera in Val di Sole*, suo primo grande pezzo orchestrale commissionatogli dall'Accademia di Santa Cecilia. Con questo *tris* ben studiato che concentrava insieme le funzioni di autore operistico, autore sinfonico e direttore d'orchestra, la sua persona s'impose decisamente all'attenzione. Un'altra commissione gli venne dall'illustre Accademia Filarmonica Romana. Era il 1915 e la guerra già infuriava. In quella stessa temperie storica, e con la consapevolezza di compiere un gesto politico, egli curò al Pantheon l'esecuzione della propria *Messa da Requiem* in onore del re Umberto I, dirigendo un coro di cento persone davanti alle più alte autorità (fig. 5, pag. 147). Negli ambienti nazionalisti la sua appartenenza originaria alle terre irredente contribuì ad accrescere straordinariamente la simpatia nei suoi confronti, sicché non è improprio sostenere che la condizione di perseguitato abbia favorito la sua immagine pubblica e l'avanzare della sua carriera.

La *Francesca*, che avrebbe dovuto essere la consacrazione di Tarquinia come cantante drammatica – quasi come un dono di nozze anticipato –, fu invece la causa del suo rovinoso ritiro dalle scene. Nell'estate del 1914, tra ancor vaghi bagliori di guerra, i due passarono un lungo periodo di vacanza in un ameno luogo dell'Appennino toscano, lei per rimettersi dallo shock della sconfitta, lui perché impossibilitato a rientrare in patria senza vedersi chiudere irrimediabilmente la linea del confine dietro le spalle.

Alla fine di questo periodo di crescita la sua vita d'artista era arrivata a un risultato invidiabile, con un bilancio finale di sette opere compiute e tutte – tranne una – rappresentate, più varia altra musica solo apparentemente secondaria. In perfetta coincidenza con la conclusione della guerra, egli uscì definitivamente dalla giovinezza e avviò una fase del tutto nuova. Nel 1916 aveva sposato a Firenze Tarquinia Tarquini, e con ironia presumibilmente involontaria aveva scritto in quello stesso periodo una commedia musicale (*La via della finestra*) tutta condotta sul filo di un protratto bisticcio coniugale. Già *Conchita* si poneva nell'ambito dei soggetti d'opera come epitome dell'amor litigioso, e in quanto a *Melenis* gli elementi di incomunicabilità e impossibilità di essere amati mettevano in campo altre inedite prospettive narrative. *Francesca da Rimini* fu la terza tappa del suo avvicinamento alla psiche femminile, e fu beneficiata dalla poesia più alta che l'Italia dell'epoca potesse desi-

[20] Prima che a Roma, *Francesca* era passata da Londra, riscuotendo un successo assai vivo, confermato dall'ottima stampa.

derare, nonché da un mestiere compositivo ormai così scaltrito da non avere rivali tra la giovane generazione dei compositori italiani. Essa sembrò davvero aprire una stagione nuova nella storia del melodramma italiano e finirà per occupare un posto di privilegio nella produzione musicale di quegli anni.

Dopo aver molto prodotto, Zandonai si fa sempre più promotore della propria musica seguendola e poi anche dirigendola in giro per i teatri d'Italia. A livello ideativo sta ormai superando convintamente la fase dannunziana e si pone alla ricerca di soggetti nuovi che sappiano ispirare la sua fantasia. Il cammino è difficile, ma in quest'epoca egli non è ancora entrato nell'età della disillusione: crede in quello che fa e soprattutto è convinto che il pubblico lo segua, lo capisca. I tratti peculiari della sua persona, i vizi e le virtù, ci sono già tutti: alcuni, come il tabagismo forsennato e la passione venatoria, sono talmente radicati da essere diventati quasi proverbiali, così come tutto quanto costituisce il suo fondo terragno e fortemente legato al mondo di natura, con i suoi paesaggi incontaminati e il suo corredo di piante e fiori, che egli sa coltivare con sensibilità e mano esperta. Il carattere si conferma nel suo tratto franco, diretto, socievole, pur sempre attento alla tutela del proprio privato: lo attestano i circoli amicali di Rovereto come di Pesaro che si indovinano molto più estesi di quanto non sia appurabile oggi.

A emblema della svolta potremmo assumere un bel ritratto del 1920 (fig. 6, pag. 148) che ci mostra il nuovo Zandonai: un uomo di successo giunto al massimo delle sue potenzialità, il cui status si riflette nell'espressione di calma energia, nello sguardo sicuro e dritto sull'obiettivo e l'atteggiamento un po' spavaldo di chi sa di potere molto. Il volto è liscio, senza ancora indizio di quei solchi profondi che trasformeranno la sua maschera in una specie di scultura di legno. Del resto aveva appena cominciato a conoscere i risvolti dolorosi del successo: quell'abbattimento profondo, quasi per svuotamento interiore, che subentra alla fine di un'opera o la ribellione del fisico quando, con perversa logica psicosomatica, tornano ogni volta a mordere in corrispondenza degli impegni capitali delle violente crisi epatiche che lo lasciano stremato.

Sono preannunci degli anni più amari che gli stanno davanti; ma questa, appunto, è un'altra storia.

Fabrizio Rasera

"QUI DOVE GONFIO L'ADIGE...". NOTE SU ZANDONAI E LE TEMATICHE POLITICHE DEL TRENTINO NEL PRIMO '900

L'Inno degli studenti trentini

Fu un'occasione felice, per il diciottenne Riccardo Zandonai, l'incarico di musicare l'*Inno degli studenti trentini*. La sua composizione gli fruttò una precoce notorietà e lo mise in stretta relazione con uno dei soggetti collettivi più dinamici nella società locale dell'epoca. La laica Società degli Studenti Trentini si era proposta di inaugurare l'inno sociale al suo ottavo congresso, che si sarebbe tenuto a Rovereto il 22 settembre 1901. Per il testo ci si era rivolti a Guido Mazzoni, critico e poeta allora di larga fama[1]. Per la musica ci si era assicurata l'adesione di Pietro Mascagni, che però finì col rinunciare. Al sostituto ci si rivolse quasi *in extremis*, come apprendiamo dalla cronaca del giornale liberale di Trento:

---

[1] Guido Mazzoni (Firenze, 1859-1943), «allievo indiretto ma assai vicino al Carducci, versione moderata e modernamente colta, affabilmente eclettica, della sua lezione di storia e filologia», ebbe fama di valente didatta, «esplicitamente lodato da Croce, come colui "che gode la bella e meritata fama di essere, tra gli insegnanti universitari d'Italia, uno di quelli che più largamente spendono se stessi nell'opera della scuola"». Traggo la citazione da Marino Biondi, *La Tradizione della patria*, vol. II, *Carducciesimo e storia d'Italia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, p. 101. Scrive ancora Biondi, tracciandone un sintetico profilo: «Fu dai giovani delle avanguardie preso a bersaglio di satiriche contumelie, prossime al vilipendio, che ne fecero il simbolo-martire della vecchia scuola. Presidente dell'Accademia della Crusca, presidente della 'Dante Alighieri', fervido patriota e nazionalista, Mazzoni fu un custode coerente di un ottocentismo, che sapeva versare anche nella sua poesia, per la quale ebbe accenti partecipi il Croce della *Letteratura della Nuova Italia*».

> È facile a comprendersi il rincrescimento degli studenti trentini. Essi seppero però subito approfittare di una circostanza favorevole e si rivolsero a un compatriota nostro ed allievo prediletto di Mascagni – il sig. R. Zandonai di Sacco, che prese ultimamente con esito splendido la licenza al Liceo Musicale di Pesaro. Il novello maestro accettò di musicare l'inno, e questo è bell'e fatto già da oltre una settimana[2].

Mazzoni non era un interlocutore occasionale, per il mondo studentesco trentino. Dal 1894 era titolare della cattedra di letteratura italiana presso l'Istituto di Studi Superiori di Firenze, dove numerosi giovani trentini e adriatici si iscrivevano col proposito di immergersi pienamente nella cultura nazionale[3]. A Trento era stato l'anno precedente, su invito della Società degli Studenti, a parlare di Dante nel Teatro Sociale «bellamente adornato dal busto dell'Alighieri»[4].

Ai giovani committenti consegnò un testo dal gagliardo piglio risorgimentale:

> Qui dove gonfio l'Adige
> Delle alte nevi alpine
> Sempre si affretta a infondersi
> Nell'itale marine,
>
> Qui dove il suolo e l'aere
> Vantano Italia bella,
> Di Dante la favella
> Suoni gioiosa ai cuor.
>
> Qual dalla nebbia emergono
> Nell'alba i nostri monti
> E liberi rosseggiano
> Tra i ceruli orizzonti,
>
> Tal nella fe' dell'opera
> La vita a noi si abbelli,
> E l'animo, o fratelli,
> Risplenda di vigor.

---

2 *L'inno degli studenti trentini*, in «L'Alto Adige», 18-19 settembre 1901. La richiesta a Mazzoni del testo dell'inno, l'idea di affidarne la musica a Mascagni, l'accettazione e la successiva rinuncia di questi sono documentate in un vivace carteggio tra i responsabili della società studentesca conservato a Trento presso la Fondazione del Museo storico del Trentino, fondo Gino Marzani, fasc. 1.

3 Alessio Quercioli, *«Tutti gli studenti dovrebbero venir quassù». Giovani irredenti nelle università italiane 1880-1915*, in «Passato e Presente», 2009, n. 77, pp. 31-56.

4 *La commemorazione dantesca*, in «L'Alto Adige», 24-25 settembre 1900.

Trascriviamo dal 'numero unico' edito nell'occasione[5]. La versione qui pubblicata (che è quella musicata da Zandonai) differisce in più punti da quella riproposta qualche anno dopo da Mazzoni nel volume che raccoglie le sue poesie[6]. In particolare vi appare mimetizzata la simbologia dei tre colori della bandiera italiana, restituita così nella versione in volume: «Qual dalla nebbia liberi / Nell'alba i nostri monti, / Verdi, bianchi, rosseggiano / In gloria d'orizzonti». Cenni alla necessità di aggirare attenzioni censorie si colgono in rievocazioni successive, ma la documentazione esplorata finora non consente di accertare se vi sia stato un intervento repressivo vero e proprio. Va rimarcato che il controllo poliziesco e burocratico sull'attività dell'associazione studentesca era in quegli anni assillante, in particolare sulle manifestazioni di rilevanza simbolica. Un esempio clamoroso in questo senso si era verificato in occasione del congresso precedente, celebrato ad Arco nel settembre 1900. La lapide che gli studenti avevano deciso di porre a Nago sulla casa natale del poeta e patriota Gazzoletti ebbe l'epigrafe 'stroncata' d'autorità, cioè depurata da tutti i riferimenti politico-nazionali. Gli studenti decisero di affiggerla anche così, malamente impaginata e svuotata del suo messaggio originario, come tuttora si presenta[7].

La memoria dell'episodio era recente e poteva ammonire alla cautela. I versi di Mazzoni, nonostante la superficiale decolorazione, conservavano comunque un vigore agonistico che nella parte finale si traduceva in aperta sfida.

Battendo agl'irti margini
Le infaticate spume
S'innova ognor la rapida
Forza del nostro fiume;

E noi per ogni ostacolo
Il latin sangue incìti
Sempre più baldi e arditi
Come chi vuole e può.

---

5 Il numero unico (sull'elegante copertina: "Ricordo. VIII Congresso Studenti Trentini in Rovereto XXII Sett: 1901"; stampato a Rovereto, Tipografia Tomasi), è reperibile nelle Biblioteche Comunali di Rovereto e di Trento.

6 *Poesie di Guido Mazzoni*, Bologna, Zanichelli, 1913, V edizione ricorretta e accresciuta, p. 289 ss. Nell'edizione del 1904 il testo coincide invece con quello pubblicato in occasione del congresso studentesco e musicato da Zandonai.

7 Per l'episodio, e più in generale per il ruolo della Società degli Studenti Trentini nell'arredo memoriale e monumentale del Trentino del primo '900, rinvio a Fabrizio Rasera, *Politica dei monumenti in Trentino. Dal centenario dantesco alla Grande Guerra*, «Studi Trentini. Storia», a. 92, 2013, n. 2, pp. 323-356.

Avanti, per la patria
E pel buon dritto avanti!
Né sia bizzarro avvolgersi
Di paladini erranti,

Ma sapïente incedere
Di legïon romana
Che la possanza vana
De' barbari prostrò.

Il sanguinoso «barbari» dell'ultimo verso richiama non senza intenzione «l'eterno barbaro» di Carducci[8], nel cui nome si apriva anche il 'numero unico' in ricordo del congresso, con un frontespizio interamente assegnato alla sua dedica. Il poeta vecchio e infermo se l'era cavata invero con poco, riservando agli studenti la nuda citazione di un verso virgiliano: «Durate, et vosmet rebus servate secundis». Nel fascicolo sono raccolti interventi e pensieri di intellettuali vicini ai temi del dibattito, come Giovanni Pacchioni, professore di istituzioni di diritto romano a Innsbruck, autore qui di una densa e realistica riflessione sulle prospettive della questione universitaria, e come il sociologo di origine trentina Scipio Sighele, legato alla Società degli Studenti da un rapporto assiduo e profondo. E poi Roberto Bracco, Antonio Fogazzaro, Mario Rapisardi, Antonio Cippico e numerosi altri, con accenti diversi e con apporti in qualche caso rilevanti solo dal punto di vista di un'adesione simbolica. Anche così, va sottolineato che l'attività studentesca assicurava al Trentino un canale significativo di relazione con la cultura italiana più sensibile ai temi politico-nazionali e ai problemi delle terre 'irredente'. Non mancò al congresso un messaggio dell'altro rappresentante più noto di questa sensibilità, Gabriele D'Annunzio, cui era stato rivolto l'invito a presenziare di persona da protagonista e autorevole testimone. Il telegramma che confermava l'impossibilità del poeta a partecipare esprimeva tuttavia una prossimità cui i destinatari assegnavano sicuramente un valore non formale[9].

---

8 Su Carducci, carduccianesimo e irredentismo v. ALBERTO BRAMBILLA, *Parole come bandiere. Prime ricerche su letteratura e irredentismo*, Udine, 2003, Del Bianco, pp. 115-190.

9 «Oggi sono con voi in ispirito e mi si rinnova più ardente il rammarico di aver dovuto rinunziare a così alta gioia. Auguro che la vostra volontà sia la compagna eroica e sempre vigile della vostra speranza. Sono con voi!» (*L'VIII Congresso della Società Studenti Trentini a Rovereto*, «L'Alto Adige», 23-24 settembre 1901). Sul rapporto successivo tra gli studenti trentini e D'Annunzio fornisce spunti significativi GIUSEPPE STEFANI, *La lirica italiana e l'irredentismo*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1959.

Come affrontò questa esperienza Zandonai, assunto quasi per caso e per la prima volta in un ambiente carico di passioni politiche militanti? Né le lettere all'amico Lino Leonardi né altre fonti ci danno di più che qualche indizio[10]. Sappiamo che assolse l'impegno con slancio e sicurezza, in tempi brevi. «L'Alto Adige» pubblicò in anteprima una presentazione dell'inno:

> Melodicamente facile a memorizzarsi, è di fattura correttissima, e soddisferà certo tanto l'orecchio del popolo come le esigenze degli intendenti. Ha un carattere al quanto originale, staccandosi dalla solita forma ritmica quasi convenzionale della maggior parte degli inni marziali. Il motivo dominante è forse un po' insistente, senza però mai diventare pesante. Il grido «Avanti per la patria / e pel buon dritto, avanti!» farà certo palpitare d'entusiasmo i cuori dei nostri studenti; e di questa frase ben trovata se ne impossesseranno subito, grati all'illustre poeta e al giovane musicista, di aver loro fornito la parola d'ordine, il grido guerriero delle loro future battaglie. Come saranno grati i trentini alla Società degli studenti d'aver fatto loro conoscere una bella speranza del nostro paese![11]

Scorrendo le cronache del congresso si ha in effetti una prima conferma della facile fruibilità dei versi di Mazzoni. Volantini multicolori vennero lanciati ai giovani congressisti da «gentili signorine, avvenenti fanciulle, belle signore»[12]: tra le citazioni che si aggiravano per l'aria ricorreva prevedibilmente «Avanti, per la patria e pel buon dritto, avanti!». Anche l'amico Leonardi aveva avvertito a prima lettura la potenzialità mobilitante di quei versi, come si arguisce da una risposta di Zandonai: «L'idea della cartolina commemorativa coll'«Avanti» ecc. mi piace molto e voglio suggerirla a Brol»[13]. Il dettaglio non è privo di significato: ci mostra l'artista non passivo esecutore di un lavoro richiestogli, ma desideroso di far circolare l'inno con il suo messaggio.

Il pezzo, eseguito più volte durante il congresso, ebbe ottima accoglienza, se dobbiamo giudicare dalle cronache dei giornali e da un com-

---

10 CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983.

11 *L'inno degli studenti trentini*, «L'Alto Adige», 18-19 settembre 1901.

12 *L'VIII Congresso della Società Studenti Trentini a Rovereto*, «L'Alto Adige», 23-24 settembre 1901.

13 C. LEONARDI, *Epistolario...*, p. 80. Enrico Brol, allievo di Mazzoni a Firenze, era uno degli animatori del congresso studentesco. Da una cartolina inviatagli dal Mazzoni il 23 settembre apprendiamo che non c'era stato nessun contatto diretto tra Zandonai e il letterato fiorentino: «Ben fece a ringraziare per me il valente maestro, di cui non so il nome né l'indirizzo; e per ciò non posso, come vorrei, ringraziarlo io medesimo» (Biblioteca Comunale di Rovereto, d'ora in poi BCR, Ms. 4.26).

mento soddisfatto del musicista[14]. Alle lodi il giornale di Battisti aggiunse peraltro una postilla critica: «se la musica dell'inno ha un torto è quello di non essere (dato il genere) abbastanza facile e popolare»[15]. Se avessimo lo spazio e la pazienza necessaria per seguire minutamente la fortuna successiva dell'*Inno degli studenti* potremmo verificare nel dettaglio l'impressione che in effetti non si sia affermato in misura significativa al di fuori degli appuntamenti rituali della Società e che anche in questi sia stato eseguito solo per qualche anno. Un lavoro specifico sulla ricca innodia sociale e politica di quegli anni andrà fatto, in un'epoca storiografica che ha riscoperto da tempo simboli, riti, monumenti.

Aggiungiamo qualche rapida nota sullo svolgimento del congresso e sui temi di cui si occupò. Il discorso del presidente Gino Marzani ebbe toni alti e di inusitata durezza. L'avversario contro il quale si dovevano raccogliere le forze non era solo quello politico-nazionale, né solo il governo di Vienna da cui dipendevano le decisioni sulla questione universitaria, ma in primo luogo il clericalismo:

> Ora bando agli scherzi. Abbiamo tollerato a lungo l'oltracotanza clericale ed è ora di finirla. La tolleranza, dice il Carlyle, deve tollerare il non essenziale e vedremo quale sia. Ma insomma non siamo qui solo per tollerare. Siam qui per distruggere la menzogna e porvi fine in qualche modo. E vi combatteremo, clericali, non solo perché siete nemici di ogni idea moderna, ma perché siete nemici delle nostre più sacre aspirazioni patriottiche[16].

Era viva in quella fase la polemica intorno alla figura di Giovanni Canestrini, lo scienziato trentino traduttore di Darwin e interprete italiano dell'evoluzionismo, morto nel 1900. Agli studenti laici che volevano dedicargli una lapide sulla casa natale a Revò in Val di Non si era opposto l'ambiente cattolico locale. Ne era scaturito un rilancio dell'iniziativa su scala più grande: su proposta di Ferdinando Pasini il congresso decise di farsi promotore di un busto del naturalista da inaugurarsi l'anno successivo a Trento in Piazza Dante, dando alla sua inaugurazione «il più schietto carattere di protesta anti-oscurantista». E così accadde in effetti. Intorno a quel piccolo monumento, scolpito da Andrea

---

14 «L'inno è andato benissimo e così tutta la festa come capirai dai giornali», si affrettò a scrivere Zandonai a Leonardi il 24 settembre, sul retro della cartolina ufficiale del congresso: C. Leonardi, *Epistolario...*, p. 81.

15 *Il Congresso degli Studenti trentini a Rovereto*, «Il Popolo», 23 settembre 1901.

16 *L'VIII Congresso della Società Studenti Trentini a Rovereto*, «L'Alto Adige», 23-24 settembre 1901.

Malfatti e inaugurato a Trento il 14 settembre 1902, si ebbe uno scontro culturale e politico incandescente, che vide tra i protagonisti sul fronte opposto il ventenne Alcide Degasperi, dirigente in ascesa dell'Associazione Universitaria Cattolica Trentina[17].

Gli anni di inizio secolo videro battaglie studentesche sempre più vivaci intorno al tema dell'università italiana, con epicentro degli scontri a Innsbruck, dove l'istituzione di cattedre di insegnamento in lingua italiana prima, l'abortito avvio di una vera e propria facoltà poi furono oggetto di manifestazioni di ostilità crescenti da parte degli studenti di nazionalità tedesca e delle componenti più nazionalistiche della società tirolese.

I ripetuti 'fatti di Innsbruck', culminati nei violenti scontri e nell'incarcerazione di più di cento studenti il 3 e 4 novembre 1904, ebbero ripercussioni vaste, contribuendo alla radicalizzazione delle posizioni intorno alle relazioni tra Italia e Austria e al destino stesso dell'Austria multinazionale. Gli studenti cui era dedicato l'inno di Mazzoni e Zandonai si trovarono di fatto, e in prima persona, al centro di conflitti di grande portata, che segnarono fortemente quella generazione di giovani intellettuali[18].

Il breve volo dell'*Uccellino d'oro*

La vicenda da cui siamo partiti non ci deve però indurre a rappresentare il giovane musicista in formazione come un artista militante e nemmeno come uomo propenso a farsi incasellare in identità politiche troppo definite. Lo Zandonai di quegli anni è in stretto contatto con ambienti attraversati da conflitti ideali e forti passioni, ma senza lasciarsene catturare, né forse troppo attrarre; questa almeno è l'impressione che si ricava da qualche sondaggio nella sua biografia, avvertendo che in proposito le fonti sono scarse o silenziose e che dunque è una necessità più che una scelta quella di lavorare su indizi frammentari. Per un secondo 'quadro' narrativo ci spostiamo ad un altro momento minore del-

---

17 Rinvio di nuovo, per comodità, alla sintesi contenuta in F. Rasera, *Politica dei monumenti ...*, pp. 342-346.

18 Angelo Ara, *La questione dell'università italiana in Austria*, in Id., *Ricerche sugli austro-italiani e l'ultima Austria*, Roma, Elia, 1974, pp. 9-140; Günther Pallaver e Michael Gehler (a cura di), *Università e nazionalismi. Innsbruck 1904 e l'assalto alla Facoltà di giurisprudenza italiana*, Trento, Fondazione Museo storico del Trentino, 2010.

la sua vita creativa, la composizione e l'esecuzione della fiaba musicale *L'uccellino d'oro*. Il luogo nel quale si svolge la scena in questo caso è l'oratorio parrocchiale del paese natale: uno spazio idealmente antagonistico rispetto al congresso studentesco del 1901, con i suoi toni da battaglia frontale all'oscurantismo cattolico.

Esula dalle mie competenze e dai miei compiti l'affrontare i problemi cronologici e filologici che riguardano questa operina. Gli studi esistenti ne collocano la scrittura musicale nel 1905-1906 e le prime esecuzioni, in un ambito strettamente 'oratoriano', nei primi mesi del 1907[19]. In assenza di un'esibizione più precisa delle fonti non discuto questa cronologia; a fini narrativi ci spostiamo comunque al periodo in cui di questo lavoro si hanno notizie pubbliche puntuali, cioè ai primi mesi del 1909. La prima segnalazione, a mia notizia, comparve sul giornale liberale roveretano «Messaggero»:

> Ben pochi della città sanno che mercoledì sera nel teatrino dell'oratorio di Sacco venne eseguito dal coro femminile un piccolo lavoro del maestro Zandonai. Il libretto (di D. Giovanni Chelodi) è ricavato da una fiaba tedesca «l'uccellino d'oro» ed è di fattura spigliata e piana. La musica che sostiene ed abbellisce varie parti del lavoro è adatta all'argomento leggero e fantastico: assai facile, ma ciò non di meno elegante e lascia divedere ad ogni battuta la mano maestra che l'ha dettata. Il primo atto è ricco di effetti musicali in particolar modo un coro di colombe e la canzone finale dell'uccellino d'oro, tutta soavità ed eleganza, come quella dei fanciulli perduti in mezzo al mar del «Grillo». Anche nel secondo atto sono ottenuti effetti strani e potenti con linee musicali molto tenui, molto semplici. Il terzo è il più drammatico ed anche il colorito musicale vi è più accentuato. Il finale si chiude con un quadro addirittura meraviglioso: una bimba squilla un inno di gioia per il ritorno dei due amanti, mentre una ridda di bambini bianchi e leggeri come farfalle sui fiori, danzano attorno a lei ed un coro di voci lontane si perdono nell'aria[20].

Lo spettacolo, messo in scena una prima volta il giorno dell'Epifania, fu replicato nelle due domeniche successive, il 10 e il 17 gennaio;

---

19 Per una sintesi critica delle traversie dell'operina e dei problemi filologici connessi v. DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, pp. 13-24. In ALBERTO PETROLLI, *Zandonai musicista. Catalogo*, Rovereto, e.i.p., 1999, pp. 15-24 e ID., *Zandonai musicista. Esecuzioni*, Rovereto, e.i.p., 1999, pp. 55 e 58-59, sono fornite notizie dettagliate, derivanti dalla stampa e dalle interviste effettuate dall'autore alle esecutrici, nonché probabilmente da fonti manoscritte locali non indicate. Rimane in chi scrive l'impressione di una ricostruzione cronologica non del tutto persuasiva.

20 «*L'uccellino d'oro*», «Messaggero», 11 gennaio 1909.

quest'ultima rappresentazione fu rivolta a un più largo pubblico roveretano e presentata come «festa di patria carità». Era vicina la catastrofe immane del terremoto di Messina e Reggio, che aveva suscitato anche in Trentino una serie di vivaci iniziative di solidarietà e di raccolta di fondi. La terza replica era stata chiesta espressamente dal giornale roveretano al maestro puntando a una rappresentazione in città, anche al fine di incrementare la sottoscrizione a favore dei danneggiati dal disastro. Pur aderendo alla richiesta di una nuova recita si preferì mantenerne la sede a Sacco. Questa volta fu Zandonai stesso ad accompagnare al piano e a dirigere le giovani interpreti, pur rimanendo tra le quinte: «... il modesto giovane non volle mai comparire», salvo che per ringraziare commosso per gli «assordanti e continui» applausi finali[21].

La ritrosia rimarcata dal giornale appare curiosa in un musicista che aveva conosciuto da poco la ribalta nazionale, con la rappresentazione torinese de *Il grillo del focolare*, e che si trovava nell'ambiente che l'aveva sostenuto con affetto e orgoglio fin dai primi passi nel mondo musicale. Anche la scarsa risonanza giornalistica non è facilmente spiegabile, tenuto conto che le cronache locali davano risalto a eventi di spettacolo anche minimi e che a Zandonai la stampa trentina tutta dedicava informazioni frequenti e puntuali. Si può presumere che la misura castigata con cui si scrisse dell'operina fosse dovuta in primo luogo ad una scelta del musicista, come suggerisce la stessa cronaca del «Messaggero» che abbiamo appena citato: «Per quanto il maestro Zandonai non voglia e non possa annettere una grande importanza a questo suo nuovo lavoro...». Più avanti, dopo aver sottolineato le qualità del «piccolo fratello del piccolo 'Grillo' portafortuna», il giornale ribadisce una presa di distanza quasi forzata: «Detto della musica, e in quella forma meno entusiasta e che meglio risponde al desiderio e alla modestia dell'autore...»[22].

Anche la presenza incidentale dell'*Uccellino d'oro* nei documenti epistolari noti sembra riflettere imbarazzo e qualche divergenza tra il musicista e i suoi interlocutori più stimati, che probabilmente l'avevano considerata un'operazione dispersiva. A Leonardi Zandonai scrive il 27 marzo 1909: «Intanto a Sacco si è ridata la fiaba che certo ha fruttato al mio indirizzo parecchi complimenti amari. Il tuo silenzio mi è parso quasi una compartecipazione alle idee cretine dei nostri buoni saccardi»[23]. E all'antico maestro Gianferrari, il 4 aprile: «in questi due mesi ho

---

21 *L'uccellino d'oro*, «Messaggero», 18 gennaio 1909.
22 *Ibidem*.
23 C. Leonardi, *Epistolario*..., p. 103.

lavorato moltissimo e quello che più importa, sono soddisfattissimo di ciò che ho fatto che mi sembra lasci indietro il Grillo di molto. Ma, capisce, l'uccellino d'oro, ogni tanto, deve pur fare la sua volata!»[24].

Non si capisce se e quanto su queste reticenze abbiano influito considerazioni di natura diversa da quelle di ordine artistico. Qualche nota sul contesto può servire anche a definire meglio la posizione di Zandonai, se non a motivarne ulteriormente la cautela.

Sacco non era solo il nido originario e protettivo del giovane artista: era un luogo attraversato da robusti conflitti sociali, con una sua rilevanza nella geografia politica del Trentino di quegli anni. Un paese di non grandi dimensioni: al censimento del 1910 gli abitanti risultavano 2216. Ma l'imperial regia Fabbrica Tabacchi, che era il maggiore stabilimento industriale della regione, impiegava quasi 1800 persone (153 operai e ben 1596 operaie, stando ai dati del 1908, cui si aggiungeva un piccolo numero di impiegati e di inservienti)[25]. Il monopolio socialista della rappresentanza operaia era qui messo in discussione da un'organizzazione cattolica agguerrita e particolarmente seguita. L'aperto scontro tra socialisti e cattolici aveva toni forti, che le cronache del «Popolo» diretto da Cesare Battisti come quelle del «Trentino» diretto da Alcide Degasperi registravano e diffondevano.

Il conflitto politico nel Trentino di quegli anni aveva assunto aspetti di scontro personale di inusitata asprezza. Per darne un esempio non abbiamo bisogno di uscire di molto dallo scenario che abbiamo rievocato in questo paragrafo. Don Giovanni Chelodi, giovane cooperatore presso la parrocchia di Sacco dal 1905 al 1906, era l'autore del libretto dell'*Uccellino d'oro*, che aveva tratto dall'omonima fiaba dei fratelli Grimm, *Der goldene Vogel*, e sua doveva essere anche l'idea di allestirne la rappresentazione all'oratorio. Trasferito a Trento, il colto sacerdote era diventato tra l'altro redattore del quotidiano cattolico[26]. In quella veste fu coinvolto in una furibonda contesa giornalistica con Benito Mussolini, che aveva iniziato nel febbraio 1909 a lavorare in Trentino come sinda-

---

24 *Ivi*, p. 242.

25 *Importanti dati sull'attività della Fabbrica Tabacchi di Sacco*, «Messaggero», 21 aprile 1909.

26 Una sintetica voce biografica su Giovanni Chelodi (Cavalese 1882- Trento 1922) è contenuta in Sergio Benvenuti, *La nascita della Società per gli Studi Trentini: i soci del 1919-1920*, in Maria Garbari, Vincenzo Adorno, Sergio Benvenuti, *1919. La Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. Anno di fondazione*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 1989, p. 161. Professore presso il seminario di Trento, studioso di diritto canonico, Chelodi fondò e diresse la rivista «S. Vigilio», fu redattore del quotidiano «Il Trentino» e collaboratore della «Rivista Tridentina».

calista e redattore della stampa socialista. In un clima di contrapposizione sempre più acceso, Chelodi attribuì a Mussolini una fedina penale non immacolata, alludendo a una condanna subita a Forlì per manifestazioni di piazza. L'orgogliosa risposta del rivoluzionario romagnolo si chiudeva con un'intimazione che possiamo assumere a emblema di uno stile: «Se poi non avrete il pudore di una rettifica, io mi prometto e vi prometto, che prima di andarmene da Trento lascerò sulla vostra chierica il segno non facilmente delebile delle mie mani"[27]. Era l'inizio di una gragnuola di fendenti verbalmente micidiali, di cui ci possiamo risparmiare un'antologia.

Al di là degli episodi e degli eccessi la tensione era alta nel Trentino del primo '900, non solo nelle relazioni tra cattolici e socialisti. Zandonai ebbe l'abilità o la buona sorte di non farsene nemmeno sfiorare. Giornali e riviste locali seguirono il suo itinerario artistico con un'attenzione critica costante e un rispetto che sembrano travalicare gli orientamenti culturali diversi.

«Questi grandi giorni»

Siamo al terzo e ultimo tempo del nostro *excursus*, quello della grande guerra europea. Il 29 maggio 1915, pochi giorni dopo l'intervento italiano, a Zandonai pervenne da Milano un telegramma che richiedeva con urgenza una risposta:

> Bertacchi grande poeta, forte propugnatore causa Trentino ebbe da alte sfere ministeriali invito comporre inno esercito lirica pronta trentini italiani sarebbero orgogliosi vedere nome esimio maestro irredento associato quello del poeta...[28].

I nomi dei firmatari trascritti in calce erano quelli di Battisti, Larcher[29] e di un «Nicolini» identificabile in Leone Niccolini, professore di origine trentina che insegnava al Liceo Parini. Ad assicurare persuasività alla richiesta era l'autorevolezza del primo, accresciuta dal suo vigoroso contributo alla campagna interventista e ora anche dalla scelta di ar-

---

27 Benito Mussolini, *A don Chelodi*, «Il Popolo», 1 giugno 1909.

28 BCR, L. 99. 24 (13).

29 Guido Larcher (Trento 1867-1959), uno dei più attivi esponenti dell'associazionismo politico-nazionale in Trentino. Partecipò alla campagna interventista, si arruolò volontario e combatté in guerra. Fu uno dei maggiorenti del fascismo trentino; nel 1939 fu nominato senatore.

ruolarsi volontario. Zandonai lo aveva incontrato poco più di un mese prima, la sera del 20 aprile 1915, in occasione di un festeggiamento che le società patriottiche milanesi avevano tributato al deputato di Trento alla vigilia di una manifestazione. In un'intensa rievocazione di Ernesta Bittanti Battisti il musicista vi è rappresentato con «il volto assorto e pensoso». Di quei pensieri silenziosi l'autrice azzarda una lettura in sintonia con il carattere nobilmente celebrativo delle sue pagine:

> Mentre l'osservavo, egli si volse collo sguardo verso di me. E il turbine di ricordi, che era nell'anima dei trentini presenti in quell'ora, si sollevò in me quale doveva agitare lui in quell'ora. Egli certo si rivedeva diciottenne nella sua Rovereto, nel suo Trentino, la cui voce culminava in quegli anni nella voce e nell'opera di Battisti; si risentiva palpitante della fede e delle speranze italiane di quegli anni[30].

Nella ricapitolazione autobiografica che la Bittanti crede di intuire, Zandonai sarebbe tornato alla composizione dell'*Inno degli studenti trentini*, alle passioni di quel congresso, agli entusiasmi ideali che vi aveva incontrato:

> Anch'egli, lo Zandonai, certo da allora aveva subito il fascino della figura dell'apostolo; e un'intimità profonda e un legittimo orgoglio egli doveva sentire in quella sera del 1915 per quella sua giovanile offerta di fede. E, sì, doveva sentire nelle divise prossime a rivestire anche gli studenti volontari per la guerra, non solo il palpito a cui egli aveva partecipato e partecipava, ma il fiorire in atto di quella sua offerta.

Che Zandonai avvertisse allora con forza il valore della figura di Battisti è indubitabile, anche alla luce di quanto scrisse a commento della sua morte tragica[31]. La proiezione di questo sentimento su tutta la storia antecedente mi pare tuttavia forzata, non solo per la carenza di documentazione soggettiva in proposito, ma anche per la visione idealizzata del rapporto tra Battisti e la società trentina che la ricostruzione di Ernesta implica. Per quanto possiamo giudicare dalle fonti, relazioni personali dirette tra i due personaggi non ce ne furono, non potendosi esclu-

---

30 ERNESTA BITTANTI BATTISTI, *Riccardo Zandonai e l'«Ultima cena» di Cesare Battisti*, «Studi Trentini di Scienze Storiche», 1954, n. 2-3, pp. 272-275.

31 «Ho passato dei giorni tristi impressionatissimo della tragica fine dell'avv. [così nell'originale, anche se sembrerebbe logico correggere in on.] Battisti che segna per noi tutti una grande perdita. Che Dio sfasci presto l'Austria maledetta, capo di ogni infamia, di ogni barbarie e ci dia la sospirata vittoria che segnerà un'era se non felice almeno migliore di questa che stiamo attraversando!», scriveva il 24 luglio 1916 a Mario Mengoni (BCR, SZ 706, c. 13).

dere ovviamente qualche contatto episodico come quello della cena cui la vedova di Battisti attribuì tanta risonanza simbolica.

Poco più di un mese dopo quell'incontro, nel clima eccitato della mobilitazione, venne la richiesta di musicare il testo di Bertacchi. Zandonai vi corrispose fulmineamente: il telegramma porta la data del 29 maggio, il manoscritto della composizione quella dell'1 giugno. La dedica a Tarquinia Tarquini («Alla mia Lilì») registra un'adesione piena alle attese del momento: «per ricordare questi grandi giorni!»[32].

Giovanni Bertacchi era un poeta e letterato con una carriera rispettabile, anche se la definizione di «grande» attribuitagli nel telegramma sarebbe forse sembrata fuori misura anche all'interessato. Poeta della montagna e poeta del lavoro, la sua musa era di ispirazione democratica e socialista, di un socialismo di stampo risorgimentale e patriottico che finì con l'aderire anche alla guerra coloniale libica[33]. Più volte «Vita Trentina», la rivista illustrata che Battisti pubblicava come supplemento al «Popolo», aveva ospitato i suoi testi.

L'inno alla patria non è uno dei suoi esiti più persuasivi, al contrario; nei versi squillanti di questa composizione d'occasione il retore sovrasta e schiaccia il poeta. Il testo ebbe peraltro un certo successo prima ancora di essere musicato. Nell'antologia *Inni di guerra e canti patriottici del popolo italiano*, edita nel giugno del 1915, quella di Bertacchi è definita «la sola poesia degna finora che la guerra d'oggi abbia espresso, e che per gli elevati concetti, il ritmo, le immagini e l'ardore, più si accosta agli inni guerreschi del '48»[34]. La versione musicata e pubblicata da Ricordi è notevolmente diversa in più punti da quella contenuta nell'antologia citata e in un coevo *Canzoniere patriottico*[35]: edizioni quasi simultanee che segnalano la rapida circolazione del testo e la sua facile adattabilità.

Occorre a questo punto segnalare un paradosso, o comunque un serio problema interpretativo. Nell'affidare a Zandonai la musica del testo di Bertacchi, cui si attribuiva in origine il carattere di inno ufficiale dell'esercito, il «maestro irredento» era considerato il più idoneo, anche

---

32 BCR, L. 99. 24 (13), *«Risveglio d'Italia». Inno Popolare*.

33 Su Giovanni Bertacchi (Chiavenna 1869-Brugherio 1942) v. in *Dizionario Biografico degli Italiani* la voce redatta da Luisa Mangoni.

34 *Inni di guerra e canti patriottici del popolo italiano*, scelti e annotati da Riccardo Caddeo, Milano, Casa Editrice Risorgimento, 1915, II edizione, pp. 138-139. In questa pubblicazione il titolo della poesia di Bertacchi è *Il canto dell'ultimo riscatto*.

35 *Canzoniere patriottico. Canti e inni di guerra*, Roma, Tipografia Editrice Nazionale, 1915, pp. 13-14.

sotto il profilo simbolico, a rivestire di musica versi destinati a infiammare i petti di entusiasmo guerriero. E sempre di più un profilo di campione artistico dell'irredentismo gli venne assegnato durante il conflitto, non solo in Italia, ma anche nello stato del quale era ancora cittadino.

Com'è noto, in data 22 agosto 1916 il Tribunale Provinciale di Innsbruck ordinò la confisca dei suoi beni mobili e immobili esistenti in Austria, attribuendogli «hochverräterische Gesinnung und Tätigkeit», sentimenti e attività da «alto tradimento», sulla base di una riconsiderazione invero superficiale e grossolana della sua biografia[36].

Le lettere scritte ai genitori nei primi mesi del conflitto europeo complicano tuttavia le rappresentazioni semplificate di uno Zandonai irredentista. In esse egli si mostra nettamente contrario alla guerra tra Italia e Austria, anche se mai filoaustriaco. Preleviamo qualche citazione. Il 19 agosto 1914 scrive: «l'Italia non è nemmeno preparata a sostenere una guerra e non le tornerebbe a conto di farla». Il 31 agosto: «Non è il caso di dar retta alle voci di guerra da parte dell'Italia. [...] Poi non saprei quale vantaggio potrebbe avere a schierarsi contro l'Austria». Il 6 settembre: «È una guerra che fa spavento! Speriamo in qualche avvenimento straordinario che tronchi una situazione così imbrogliata. La pace è tanto invocata da tutti!!». Il 12 settembre: «Intanto da qualche giorno circolano insistenti le notizie di pace e tutti sperano nella fine di questo immane massacro umano! Pare che il papa stesso se ne interessi. Vedendo che i giornali insistono su queste voci si potrebbe quasi sperare che seriamente si pensasse a fare cessare questa guerra atroce. Speriamo!». Il 21 settembre: «Speriamo che l'Italia si mantenga neutrale. Sarebbe un

---

36 Presso l'Archivio di Stato di Trento (*Processi di guerra*, I serie, b. 23 (18), fasc. 17) è conservato il fascicolo che raccoglie i documenti del procedimento: ringrazio vivamente per la segnalazione Francesca Brunet. L'inchiesta giudiziaria fu sollecitata in particolare dalla composizione della Messa in memoria di Umberto I commissionata a Zandonai dall'Accademia Filarmonica e cantata al Pantheon il 14 marzo 1916, nonché dall'intervista al musicista comparsa sul quotidiano «L'Idea Nazionale», 12 marzo 1916, *La messa del 14 al Pantheon. Come ne parla l'autore, maestro Riccardo Zandonai*, a firma di Ettore Veo. Tra gli allegati colpisce trovare nel fascicolo lo spartito dell'*Inno degli studenti trentini*, pubblicato nel 1901 in occasione del congresso di Rovereto: come in numerosi altri casi, la giustizia di guerra riclassificava in prova di crimine quanto era stato considerato legittimo in tempo di pace. Non si pensi peraltro ad una persecuzione *ad personam*, o eccezionale: nello stesso periodo furono presi provvedimenti analoghi verso centinaia di italiani cittadini austriaci: il settimanale trentino «La Libertà», pubblicato a Milano dal febbraio 1917, riportò pagine e pagine di elenchi di condannati politici trentini per sentenza dello stesso Tribunale provinciale di Innsbruck o di tribunali militari.

nuovo disastro che anche l'Italia entrasse nel conflitto». E il 23: «Qui in Italia ci sono degli stupidi che fomentano il popolo per la guerra. Speriamo che il governo sia duro e mantenga la neutralità per ora»[37].

Occorre tener conto, nel leggere questa corrispondenza, della consapevolezza dello scrivente di poter incappare in attenzioni censorie, con i conseguenti, gravissimi rischi per sé e per i genitori. C'è inoltre l'evidente attenzione a non inquietare eccessivamente le persone care, che non poteva però giungere fino a edulcorare troppo le previsioni sugli sviluppi futuri del conflitto, se voleva ottenere la loro disponibilità a lasciare Sacco, a varcare il confine e a ricongiungersi con lui in Italia, come di fatto avvenne nella primavera del '15. Le condizioni che informano questi scritti intimi, ma esposti a sguardi indiscreti, impongono ogni cautela nell'assumere alla lettera quanto oggi vi leggiamo. Sono tuttavia dell'opinione che le valutazioni espresse sulla guerra europea e la speranza che l'Italia non vi venisse coinvolta fossero sostanzialmente sincere. Del conflitto Zandonai coglieva con forza la dimensione tragica, che già vivevano in prima persona parenti e compaesani, del cui destino si preoccupava come se lo avvertisse in qualche misura anche proprio. È altamente probabile che nei mesi successivi a quelli documentati dalle lettere, mentre cresceva l'intensità della campagna per l'intervento, si sia avvicinato a quella scelta con piena convinzione.

Se non disponiamo di ulteriori documenti che ci consentano di ricostruire in modo analitico il suo percorso interiore, sappiamo però che il travaglio che si intravvede lo accomuna a numerosi altri connazionali trentini e triestini, in un tempo che vide ridefinirsi velocemente identità e prospettive.

C'è infine un'altra questione che emerge da una rilettura delle lettere ai genitori, stimolata dalla visione delle carte che documentano la persecuzione giudiziaria da parte austriaca. Da un'informativa ivi contenuta apprendiamo che esse facevano parte degli allegati dell'inchiesta: «*25 Briefe*, *die er im Jahre 1914 an seine Eltern schrieb*, *übersendet*». Le lettere attestano, annotava l'estensore, che Zandonai non era favorevole alla guerra dell'Italia contro l'Austria: ma di questa prova a discarico non si fa nemmeno menzione, nella sentenza del Tribunale di Innsbruck, a conferma della sbrigatività del procedimento.

Una domanda che si impone è quando e per quali vie le lettere siano giunte fisicamente in mano agli inquirenti. L'unica risposta plausibile è

---

[37] Diego Cescotti (a cura di), *Riccardo Zandonai - Due carteggi. Corrispondenza con i familiari e con Giovanni Giovannini*, Trento, Symposium, 1999.

che siano state sequestrate nel corso di una perquisizione nella casa di Sacco, dopo l'inizio della guerra tra Italia e Austria, o requisite a qualche persona di fiducia rimasta al di qua del confine[38]. Un piccolo mistero, che richiama in modo suggestivo la pervasività del controllo statale in tempo di guerra. Prendendo in mano gli originali alla ricerca di qualche indizio ulteriore, acquistano un preciso significato le numerose sottolineature con lapis rosso e blu, riservate ai passi di qualche attinenza con la posizione dello scrivente sugli eventi bellici e politici. Una minuscola annotazione tra le righe («*von Villa Lagarina*», per identificare un personaggio citato) segnala la lingua dell'attento censore. Non c'è ragione di entrare qui in altri dettagli. Le peripezie di queste carte, tornate alla famiglia di Zandonai dopo la guerra, testimoniano di per sé l'estensione prepotente del conflitto alla sfera delle opinioni e delle coscienze.

[38] Potrebbe orientare in questa direzione la scritta di mano del cugino Oliviero Costa sulla copertina di quaderno che raccoglie gli originali: «Corrispondenza che mio Cugino Zandonai scriveva a mia Famiglia nelle Barache di Mitendorf nel periodo di Guerra 1914-1918. Questa Posta era tutta ferma a Vienna e ci fù rispedita quì dalla Commissione Italiana, dopo finita la guerra del 1918» (BCR, SZ 704). Pubblicando il carteggio il curatore definiva la nota «non del tutto comprensibile»: D. Cescotti, *Riccardo Zandonai - Due carteggi...*, p. 13. Tale rimane anche alla luce dei nuovi elementi emersi; sembra chiaro che Costa confonda documenti diversi o che non conosca comunque il loro percorso. Forzando quei ricordi confusi si potrebbe ipotizzare che le lettere di Zandonai ai genitori siano rimaste dopo la partenza di questi per l'Italia in mano ai famigliari del Costa e che ad essi fossero sequestrate in circostanze ignote.

Adriana Guarnieri Corazzol

SCELTE POETICHE E PREDILEZIONI LETTERARIE DEL GIOVANE ZANDONAI

Parlare di scelte poetiche e predilezioni letterarie a proposito di Zandonai significa ovviamente risalire ai soggetti operistici e alle loro fonti, per confrontare gli uni e le altre con il clima culturale e il gusto scenico musicale dell'epoca: secondo quanto ha documentato Diego Cescotti in un suo profilo biografico fondato sugli epistolari (oggi via via sempre più accessibili), si tratta di un compositore il cui unico vero obiettivo è stato, per tutta la carriera, il teatro[1]. L'affermazione appare senz'altro veritiera a chi pensi che il musicista negli anni pesaresi ha abitato e successivamente comprato, nei primi anni Venti, una Casetta del Grillo, per passare poi, nei primi anni Trenta, all'acquisizione di una grande tenuta denominata S. Giuliano.

Nell'affrontare l'argomento ci si accorge però ben presto che nella carriera di Zandonai le scelte drammaturgiche e di soggetto nel campo del teatro musicale sono state precedute e poi (in misura minore) accompagnate da significative scelte poetiche nel campo della musica vocale, in modo particolare quella da camera. Al fine di individuare i suoi orientamenti letterari risulta pertanto necessario partire dagli anni della formazione, per arrivare solo successivamente a considerazioni sui libretti da lui accolti o addirittura (nel caso di *Francesca da Rimini*) sollecitati. In questi Atti di convegno una specifica relazione è dedicata alla lirica da camera[2]; per tale motivo questo comparto della produzione di

---

1 Si veda Diego Cescotti, *Dettagli di vita pesarese nella biografia artistica di Riccardo Zandonai*, Rovereto, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», 2008, A, pp. 7-32.

2 Cfr. in questo volume Federica Fortunato, *Le liriche da camera di Riccardo Zandonai tra apprendistato e prima maturità*, pp. 65-120.

Zandonai verrà trattato qui esclusivamente in un'ottica letteraria, estendendo anche a quest'ultima il criterio del confronto con il panorama lirico coevo.

In quanto intonazioni di testi poetici, entrambi i settori (l'opera e la lirica da camera) si rivelano, anche solo a una prima indagine, decisamente fruttuosi, tanto da richiedere una trattazione limitata agli anni che precedono *Francesca da Rimini*: gli stessi del tema generale del convegno. Questi testi invitano inoltre a far riferimento ai soggetti e alla parola poetica in sé ancor prima che all'unione di musica e poesia: permettono in sostanza di proporre in prima battuta un percorso di orientamenti culturali e di letture, con riferimento sia ai testi poetici sia ai libretti.

Vengono dunque, innanzitutto, le molte liriche da camera giovanili e più che giovanili, che necessitano, per una riflessione storica sui testi individuati dal musicista, di un richiamo alla distinzione tra «romanza» e «lirica da camera», indispensabile per l'Italia del tempo almeno a partire da Catalani. Di norma basiamo quella distinzione sulle scelte poetiche: testi di scrittori di mestiere o della domenica, nel caso della romanza; testi di poeti alti o sperimentali nel caso della lirica. In realtà, precedenti indagini sulla romanza e la lirica da camera italiane dell'Ottocento e del primo Novecento hanno chiarito a chi scrive che un'impostazione musicale di 'romanza' (evidenza melodica, quadratura ritmica, parte pianistica di mero accompagnamento, strutture semplici e regolari) ha talora coinvolto anche versi di personalità di prestigio e che, viceversa, scritture musicali impegnative o anche sperimentali sono state sollecitate da poesie di scarso o nullo rilievo letterario[3].

L'epoca del giovanissimo Zandonai è appunto un momento ancora fluido della storia italiana di questa forma musicale, nel quale tutte e quattro le possibili combinazioni alto/basso (musica di consumo su poesia occasionale, musica sperimentale su poesia di circostanza, musica di intrattenimento su poesia di largo consumo, musica di impegno su poesia innovativa) risultano presenti. La denominazione di 'lirica' piuttosto che di 'romanza' va dunque, per quegli anni, affidata alle intenzioni esplicite di un autore (per esempio il titolo della raccolta, *Liriche*)

---

[3] Per una discussione più articolata del fenomeno si rimanda a ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e poesia in Italia fra Ottocento e Novecento*, in SABINE FRANTELLIZZI (a cura di), *Il canto dei poeti. Versi celebri da Dante al Novecento nelle romanze e liriche dei compositori italiani*, Lugano-Milano, CFS - Casagrande Fidia Sapiens, 2011, pp. 223-232. L'intero volume contiene e illustra numerosi esempi anche del primo tipo (musiche corrive composte su testi alti).

oppure – su un piano più oggettivo – all'applicazione della scrittura musicale. E su questo punto conosciamo per fortuna l'opinione dell'autore, che, «dando uno schiaffo alla solita *romanza lirica* e svincolandosi dalle solite melodie enfatiche e prolisse che formavano il vero elemento di essa, è entrato senz'altro nel campo moderno, le esigenze del quale si basano soprattutto sull'interpretazione del testo poetico»[4]. Donde, per noi (e per il musicista), l'importanza di quest'ultimo.

Si tratta in ogni caso, si diceva, di uno Zandonai anche giovanissimo, ed è senz'altro questo – l'elemento della precocità – il dato che più colpisce a un primo approccio. Un secondo dato è quello della quantità, poiché il numero di melodie per voce e pianoforte composte negli anni dell'adolescenza, cui si aggiungono nella primissima giovinezza scene liriche con pianoforte o con orchestra, composizioni corali con organo e/o orchestra, poemi per soli, coro e pianoforte oppure orchestra è decisamente notevole. E tutto questo precede un'attività operistica che si presenta pure precoce (*La coppa del re*, 1902-1903), ma diventerà centrale nella produzione del musicista solo con la prima affermazione scenica nazionale (*Il grillo del focolare*: Torino, 28 novembre 1908).

In Zandonai sembra così che l'espressione lirica da camera o da sala funzioni durante l'adolescenza e la prima giovinezza come un sostituto dell'espressione vocale da teatro, e riempia poi, per così dire, le attese tra un'opera e l'altra: come una necessità, in assenza di prospettive drammatiche concrete, di intonare parole, cioè di scrivere per la voce (lo «strumento più bello»)[5] anche al di fuori di ogni concreta possibilità scenica; il che si configura come uno scrivere per sé e «quasi di nascosto», come segnalerà Lino Leonardi nel noto articolo del 1913[6]. La prima raccolta lirica del compositore esce infatti decisamente tardi rispetto alle prime prove e il numero degli inediti in vita è elevato, mentre scarse sono le notizie di esecuzioni di questo repertorio, anche private. In sostanza, la produzione vocale da camera funge da contraltare all'immagi-

---

4 Da una lettera di Zandonai a Leonardi, da Pesaro, del 30 ottobre 1907, nella quale il musicista chiariva la propria poetica all'amico, in procinto di pubblicare una recensione delle *Melodie*, edite a Milano dall'Associazione Italiana di Amici della Musica nel corso di quell'anno: cfr. CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983, pp. 92-94: 93.

5 «Il pezzo finisce con la voce che è sempre l'istrumento più bello e che fa maggiore presa sull'anima del pubblico.»: da una lettera di Zandonai a Gianferrari, da Torino, del 9 marzo 1924 (C. LEONARDI, *Epistolario*..., p. 273).

6 Il corposo articolo (*Riccardo Zandonai. Cenni biografici e critici*, «Pro Cultura. Rivista bimestrale di studi trentini», 1913, IV, pp. 44-54) è riprodotto *ivi*, pp. 307-319.

ne consueta di uno Zandonai operista legato alla dialettica produzione-consumo[7] e vincolato a modi di scrivere 'per il pubblico'[8].

Sul fronte delle scelte il catalogo dei primissimi anni comprende molti nomi di poeti locali o di scarsa notorietà; ma mette in luce con *Un organetto suona per la via* (musicato a 12 anni, se possiamo credere all'autore)[9] anche un'urgenza sollecitata dall'adesione a un noto poeta contemporaneo. Lorenzo Stecchetti (Olindo Guerrini nella vita) all'epoca ha cinquant'anni ed è una figura decisamente conosciuta del mondo letterario bolognese; seguace di Carducci, maestro di polemiche e di verismo poetico, è autore anche dialettale, anche di testi sguaiati e provocatorii alla maniera scapigliata pubblicati con lo pseudonimo di Argia Sbolenfi; è autore anche del libretto di *Marcella* per Giordano. Nella scelta questo Zandonai appena adolescente si trova in buona compagnia, poiché la stessa lirica risulta messa in musica anche da Pasquale Mario Costa, Ruggero Leoncavallo (col titolo *Pensiero*) e Antonio Scontrino.

Per gli anni successivi continuano a comparire nel catalogo di Zandonai molti autori di basso profilo, ma continuano a emergere anche nomi di sicura notorietà, da lui individuati perlopiù nell'ambito dei poeti nazionali viventi. Appare evidente in questo orientamento il ruolo decisivo della costituenda biblioteca privata di Lino Leonardi, così come la consuetudine e la passione per la poesia che quest'ultimo trasmette al giovanissimo studente di musica: testimoniata anche da un quaderno di versi ricopiati del 1897-1898 che ospita tra l'altro la poesia di Stecchetti[10].

La datazione di molte liriche di Zandonai resta ancora incerta e in qualche caso è controversa; per ricostruire un possibile percorso personale all'interno di predilezioni via via sempre più manifeste sembra preferibile perciò privilegiare i brani il cui anno di composizione sia confermato da almeno due indagini[11]. Se questo criterio è valido, gli anni di

---

7 Cfr. Gioacchino Lanza Tomasi, *«Giulietta e Romeo» e il ritorno all'antico*, in Renato Chiesa (a cura di), *Riccardo Zandonai*, Atti del convegno (Rovereto 1983), Milano, Unicopli, 1984, pp. 89-201.

8 Si veda sull'argomento Fiamma Nicolodi, *Riccardo Zandonai e la musica italiana del primo Novecento*, «Quaderni Zandonaiani» n. 1, Padova, Zanibon, 1987, pp. 17-32.

9 Cfr. Diego Cescotti, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico*, Lucca, LIM, 1999, p. 359.

10 Cfr. C. Leonardi, Introduzione a *Riccardo Zandonai*, *Epistolario...*, pp. 29-30.

11 Gli studi su Zandonai che contengono cataloghi delle composizioni con ipotesi o certezza di datazione a cui si fa riferimento sono: Bruno Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 1983; Alberto Petrolli, *Zandonai musicista*, I (*Catalogo*), Rovereto, a spese dell'autore, 1998; Diego Cescotti, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico...*

studio precedenti o molto vicini al diploma di composizione confermano in pieno la propensione di Zandonai per Stecchetti (con *Fior di siepe*, *Brindisi* e *Donna* del 1897; *Ballata*, *No, non chiamarmi giovane*, *Preghiera della sera*, *Nell'aria della sera*, *Io non voglio saper quel che ci sia*, *In alto*: tutte presumibilmente degli anni 1895-1899); ma vi si aggiunge una predilezione per Enrico Panzacchi e Ada Negri, accanto a nomi meno frequentati ma decisamente interessanti quali quelli di Luigi Gualdo (*Il calicanto*, 1897), Arturo Graf (*Quiete lunare*, stesso anno) e Angiolo Orvieto[12].

Panzacchi è uno scrittore eclettico, all'epoca ormai sessantenne, dedito a incarichi politici, all'insegnamento universitario e alla critica musicale (che comprende numerose e note recensioni wagneriane); anche lui bolognese, è un poeta per diletto, già messo in musica da tutti i professionisti della romanza e oltre (Francesco Paolo Tosti, Enrico De Leva, Augusto Rotoli; ma anche Renato Mariani, Arturo Toscanini, Pier Adolfo Tirindelli, Giacomo Puccini, Ottorino Respighi). Luigi Gualdo, nato alla fine degli anni Quaranta, è invece un romanziere decisamente incline all'analisi psicologica dei caratteri, e autore di una sola raccolta poetica giovanile. Mentre Arturo Graf, di un anno più giovane, è un poeta ormai simbolista oltre che acceso wagneriano, cofondatore del «Giornale storico della letteratura italiana». Per la generazione successiva, ormai vicina a Zandonai, Angiolo Orvieto, nato nel 1869, è invece il fondatore (a vent'anni) del periodico «La vita nuova» (in cui Pascoli pubblica alcune *Myricae*) e poi, con il fratello, del celebre «Marzocco»; per età affianca dunque Ada Negri, nata nel 1870, sulla cui produzione – del tutto contemporanea a Zandonai – conviene soffermarsi un poco.

Maestra elementare e poi di scuola media di origini modestissime, Ada Negri pubblica le sue prime raccolte (*Fatalità* e *Tempeste*) rispettivamente nel 1892 e 1895. Sono volumi decisamente caratterizzati dal tema sociale e umanitario, affrontato in alternanza con quello amoroso. In *Fatalità* troviamo così titoli quali *Buondì*, *Miseria* (musicata per esempio da Tirindelli), *I vinti*, *Popolana*, *Fior di plebe*, *Madre operaia*, *Hai lavorato?*; in *Tempeste* titoli quali *Sgombero forzato*, *Disoccupato*, *Sciopero*, *Fine dello sciopero*, *All'asilo notturno*, *Sulla via*, *Operaio*. Si tratta in prevalenza di poesie di denuncia e condivisione sociale nelle quali emergono, attraverso immagini nette e qua e là ardite, i temi opposti

[12] Con la lirica *Alba d'aprile*. In quest'ultimo caso, però, la datazione (1902) è molto incerta.

della disoccupazione e del suo polo positivo, il lavoro; è però pure presente una spiccata attenzione per il tema femminile, anche amoroso.

Scegliendo da queste raccolte, il giovanissimo compositore mette in musica solo quest'ultimo soggetto, al quale vanno evidentemente le sue preferenze, forse anche perché si tratta di poesie tutte brevi: a quattordici anni *Storia breve* e *Bacio morto*, a quindici *Viale del pensiero* insieme con altre di datazione non sicura; poco dopo il diploma *Portami via!*, *Attimo*, *Te solo* (musicata anche da Tosti e da Sgambati). Possiamo perciò porre a confronto una sua scelta adolescenziale con una giovanile. Ecco il testo di *Bacio morto*, musicata nel 1897:

Fra l'erba, in una triste primavera,
Una precoce mammola fiorì.
Fredda era l'aria. – Prima ancor di vivere
L'esile fior morì.

Su la mia bocca, in una triste sera,
Un bacio dal mio cor per te fiorì. –
Volgesti il capo... – prima ancor di vivere,
Il bacio mio morì. – [13]

Ed ecco il testo, più ardito e stilizzato, di *Te solo*, musicato da Zandonai il 3 ottobre 1903:

Qui.... Te solo, te solo. – Oh, lascia, lascia
Ch'io sfoghi sul tuo cor tutti i singulti
Da tant'anni nel petto accumulati,
Tutti gli affanni e i desideri occulti....

Ho bisogno di pianto.

Sul tuo sen palpitante, oh, lascia, lascia
Ch'io riposi la testa affaticata,
Come timido augello sotto l'ala,
Come rosa divelta e reclinata....

Ho bisogno di pace.

Sul tuo giovine fronte, oh, lascia, lascia
Ch'io prema il labbro acceso e trepidante,
Ch'io ti sussurri l'unica parola
Che inebbrii nel delirio d'un istante....

Ho bisogno d'amore[14].

---

13 ADA NEGRI, *Bacio morto*, in EAD., *Tempeste*, Milano, Treves (undicesimo migliaio), 1904 pp. 197-199.

14 EAD., *Te solo*, in EAD., *Fatalità*, Milano, Treves, 1895[7], pp. 87-90.

A proposito di queste due liriche va aggiunto che si tratta di testi entrambi tradotti da Reiner Maria Rilke per una sua corrispondente tedesca (Hedda Sauer) insieme con due di Lorenzo Stecchetti. Nel segnalare questa circostanza, Paola Maria Filippi ha analizzato il testo di *Bacio morto* ponendo a confronto l'originale (con le sue simmetrie decisamente 'musicali') con la traduzione di Rilke (meno 'cantabile', più cupa) e sottolineando la scelta da parte del poeta di una penna anche femminile e portata a trattare destini femminili. Prendendo nota di questa coincidenza di interessi, possiamo contestualmente estendere se vogliamo al giovane Zandonai questa considerazione.

Nella raccolta Pizzi (poi Bongiovanni) del 1920 comparirà, di Ada Negri, anche *Mistica*, notevolissima e più ampia immagine poetica di un'innocenza violata in una chiesa: un urto di sacro e profano assolutamente tipico della *Décadence* letteraria[15]. Se con *Storia breve* Zandonai condivide una scelta di Tirindelli, con *Te solo* scelte di Tosti e Sgambati, con *Portami via!* un'altra di Tirindelli, è bene ricordare anche che Ada Negri sta per diventare uno dei poeti prediletti da Respighi[16]. Se poi a questo nome aggiungiamo quello di Vittoria Aganoor (nata nello stesso anno di Pascoli), abbiamo un altro caso di poesia al femminile assolutamente contemporanea: la sua prima raccolta compare nel 1900, Zandonai intona *O dolce notte* e *Sotto il ciel* nel 1903.

Tutto questo non deve far dimenticare che il musicista si rivolge talvolta anche ai classici italiani (Dante), al canone ottocentesco (Leopardi), al canone contemporaneo (Pascoli) e che ciò può avvenire anche in forme di musica vocale da camera o da sala di più ampie proporzioni. Se l'incontro coi *Canti* di Leopardi (*Alla luna*, settembre 1898) è isolato, quelli con i versi dell'*Inferno* e del *Purgatorio* da un lato, con *Myricae* e *Odi e inni* dall'altro appaiono viceversa impegnativi e ricorrenti, dunque vere e proprie predilezioni. La *Scena dal XXXIII canto dell'«Inferno»* per canto e pianoforte (episodio del conte Ugolino) e la *Scena dal V canto dell'«Inferno»* per canto e orchestra (episodio di Paolo e Francesca) si collocano a cavallo dell'anno 1900, mentre il *Padre nostro* per coro maschile, organo e orchestra, dal canto XI del *Purgatorio* (episodio dei superbi: una delle composizioni giovanili che Zandonai ricorderà in seguito più volentieri)[17], risale al 1903.

---

15 Ead., *Mistica*, *ivi*, pp. 185-188.

16 Si vedano, di quest'ultimo, le liriche *Notte*, *Nevicata*, *Tanto bella*, *Lagrime*, *Notturno*, *Luce*, *Nebbie*, *L'ultima ebbrezza*.

17 Cfr. la lettera di Zandonai a Gianferrari, da Trento, spedita da Pesaro il 12 ottobre 1909, in C. Leonardi, *Epistolario...*, pp. 244-246: 245.

Questi esiti danteschi sono stati illustrati con ampiezza da Cesare Orselli in un saggio del 1995 nel quale si sottolineava anche l'importanza di questa scelta culturale nel quadro complessivo di un disegno nazionale (Mazzini, Cattaneo, Gioberti) non ancora compiuto negli anni del giovane Zandonai (nato in territorio austroungarico, irredento). E Orselli ricordava che versi di Dante compaiono anche nel quaderno del 1897-1898 ricordato prima[18]. Si può forse aggiungere che la passione pascoliana che prorompe subito dopo, nell'anno del diploma, ha attinenza con la precedente: Pascoli non era soltanto poeta ma anche cultore e specialista dei classici (greci, latini, italiani) e firma importanti saggi danteschi nel 1898 e 1900, per subentrare a Carducci qualche anno dopo nella cattedra di Letteratura Italiana dell'Università di Bologna.

Come sappiamo, uno Zandonai diciottenne (che si appresta, con la precocità che conosciamo, a concludere i nove anni di Conservatorio in tre) intona due poemi per musica di Pascoli e la lirica *L'assiuolo* nel corso del 1901. Successivamente, mentre intrattiene una corrispondenza col poeta nella prospettiva di un esito teatrale che però non arriverà a buon fine[19], musica le liriche *Il rosicchiolo* (1903?) e *Lontana* (1905); poi ancora *Mistero* e *Notte di neve* (di datazione non sicura), più tardi *Con gli angioli*: tutte da *Myricae*.

Se *Il sogno di Rosetta* e *Il ritorno* di Pascoli (ospitati oggi in Appendice alla raccolta *Odi e inni*) prevedono puntualmente interventi solistici e corali e hanno, in più, sezioni narrative destinate all'orchestra (lo chiarisce il poeta in una nota, facendo riferimento anche allo stesso musicista)[20], si tratta comunque di esiti tipicamente pascoliani: nel *Sogno*, soprattutto per la centralità di una figurina femminile ritratta durante l'attesa delle future nozze; nel *Ritorno*, per un'epica spogliata di accenti eroici e riportata a una dimensione di umanità, nel ritratto di un Ulisse vecchio e affranto che riconoscerà la sua Itaca solo dopo aver dato retta a una dolcissima ma concreta e quotidiana Nausicaa[21].

---

18 Cfr. Cesare Orselli, *Le intonazioni dantesche di Zandonai*, in *Riccardo Zandonai nel 50. della morte*, Atti della giornata di studio (Rovereto 1994), Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 1995, pp. 15-35.

19 Sull'argomento si veda B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, pp. 11-19.

20 Cfr. Giovanni Pascoli, *Poesie*, *sezione prima*, Milano, Mondadori, 1965[10], Appendice, p. 910: nota di Pascoli al *Ritorno*, con menzione della musica di Zandonai e l'indicazione che le parti narrative del poema corrispondono alla parte orchestrale del lavoro.

21 Cfr. Giovanni Pascoli, *Il ritorno* (da *Odi e inni*, 1906-1913), *ivi*, pp. 885-895, e *Il sogno di Rosetta* (da *Odi e inni*), pp. 896-902, e Appendice, p. 910 (nota di Pascoli alla p. 885).

I testi che Zandonai estrae da *Myricae* sono vari per tono e impostazione: musicalissimo *L'assiuolo* (dalla sezione «Dolcezze»), con le sue strofe di novenari chiuse dall'onomatopea («*Chiù*»)[22]; tragica e sintetica *Il rosicchiolo*, immagine di una madre che muore di fame col bambino illegittimo in braccio (sezione «Dall'alba al tramonto»)[23]; tutta musicale ed evocativa *Lontana*, un canto femminile che risuona in lontananza (sezione «Tristezze»)[24]. Sono bellissime, infine, le due ospitate nella raccolta di Zandonai del 1920 ma composte forse prima del 1910: *Notte di neve*, che evoca una campana fioca e un cimitero innevato, immerso nel buio (ancora nella sezione «Tristezze»)[25]; *Con gli angioli*, che ritrae nei suoi quattro distici di endecasillabi una prossima sposa che scoppia in una magica risata, al crepuscolo (sezione «In campagna»)[26]. Ecco il testo di *Lontana*:

Cantare, il giorno, ti sentii: felice?
Cantavi; la tua voce era lontana:
lontana come di stornellatrice
per la campagna fronteggiante e piana.

Lontana sì, ma io sentia nel cuore
che quel lontano canto era d'amore:

ma sì lontana, che quel dolce canto,
dentro, nel cuore, mi moriva in pianto.

Scegliendo per le sue liriche poesie brevi da tutti i poeti nominati il giovane Zandonai cerca, si direbbe, innanzitutto l'intensità e la concentrazione dell'immagine; mentre sul piano del gusto, dopo le propensioni romantico-amorose dell'adolescenza, sembra imboccare con altrettanta sicurezza un percorso che trascorre da un verismo sentimentale già crepuscolare di colori spenti o discreti, toni sommessi e andamento colloquiale, a un simbolismo pittorico-sonoro di musicalità e suggestione della parola, corrispondenza dei sensi, centralità della vita interiore, musica come evocazione di stati d'animo, panteismo, ansia di ignoto e di inconoscibile[27]; aperto qua e là a suggestioni di un estetismo *déca-*

---

22 *Ivi*, pp. 94-95.
23 *Ivi*, p. 18.
24 *Ivi*, p. 120.
25 *Ivi*, p. 122.
26 *Ivi*, p. 108.
27 Ambientazione notturna e registrazione di stati d'animo caratterizzano già i testi (di autori ignoti) delle prime due composizioni vocali da camera di Zandonai (*Gemono i violini* e *La notte*, per 2 violini, canto e pianoforte, 1896): a confermare

dent. Queste ultime approdano non per caso, nel 1909, a una rivalutazione personale – rispetto a precedenti dichiarazioni[28] – della parola dannunziana: «Passando da Milano per venir qui ho sentito la Fedra, te l'ho scritto? Ha delle pagine meravigliose!»[29]. Essa si concretizza nella composizione di *Vere novo* (1911): un poemetto sinfonico per baritono e orchestra, tratto dalla raccolta *Intermezzo* (1894), che Zandonai sceglierà tra l'altro, insieme con la bella *Ave, o Maria* dell'amico Leonardi, per l'audizione in Casa Ricordi del 1911[30].

Come sempre accade a una produzione non immediatamente rivolta a un pubblico prestabilito, questa zona espressiva delle liriche sembra dunque possedere la fisionomia di una vicenda culturale interiore: in sostanza, di un diario, nel quale si profila un percorso intellettuale che nei primi anni del nuovo secolo procede da Pascoli a d'Annunzio (pure ospitato nella biblioteca dell'amico), dal simbolismo alla *Décadence*. E ricordiamo a questo proposito che Pascoli sta diventando negli stessi anni il poeta prediletto di Domenico Alaleona e che quest'ultimo è autore, insieme con il maturo Mancinelli e il dannunzianissimo giovane Pizzetti, di liriche da camera decisamente interessanti. Proprio per questo motivo conviene tener presente, passando dai soggetti e dai testi della musica vocale a quelli delle opere, il punto d'arrivo della giovinezza di Zandonai: quella *Francesca da Rimini* – già musicata e portata in scena da Mancinelli nel 1907 su materiali danteschi e libretto di Arturo Colautti – che, riallacciandosi a predilezioni letterarie dell'adolescenza di Zandonai (il quinto canto dell'*Inferno*), si realizzerà solo dopo una strenua difesa della propria scelta sostenuta presso la Casa Ricordi, giustamente riluttante a pagare a d'Annunzio una somma inaudita per i soli diritti di riduzione della tragedia[31].

---

la compattezza del primo periodo lirico sul piano dell'immagine poetica. Sui due brani si veda DIEGO CESCOTTI, *Su alcuni autografi musicali di Riccardo Zandonai conservati al Museo Civico di Rovereto*, Rovereto, Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati, 2004, pp. 103-126.

28 Si veda la lettera di Zandonai a Luisa Gianferrari, da Sacco, del 10 gennaio 1908, in C. LEONARDI, *Epistolario...*, p. 239.

29 Lettera di Zandonai a Leonardi, da Figino, del 28 aprile 1909 (*ivi*, pp. 104-105: 104): con riferimento ovviamente al dramma di parola.

30 Si veda sull'argomento la lettera di Zandonai a Leonardi, da Rovereto, spedita da Pesaro l'11 maggio 1911 (*ivi*, pp. 121-123: 121).

31 Sull'argomento si veda EMILIO MARIANO, *Gabriele D'Annunzio, Riccardo Zandonai, «Francesca da Rimini»*, Trento, Società Trentina di Studi Storici, 1988. Il volume, ricco e documentato, illustra l'intero rapporto d'Annunzio-Zandonai alla luce della corrispondenza tra gli interessati: il poeta, il musicista e il librettista-editore (Tito Ricordi).

Questa *Francesca* crescerà appunto nell'ammirazione e anche simpatia per la figura del poeta, testimoniata da due lettere a Lino Leonardi[32] e dall'adesione del musicista alla poetica di un wagnerismo alternativo e mediterraneo maturata dal poeta in seguito alla lettura del Nietzsche postwagneriano)[33]; il 14 ottobre 1912 il compositore scrive infatti all'amico: «Chissà che non nasca un Tristano e Isotta italiano»[34]. Conviene aggiungere a questo proposito che Zandonai non ha mai assunto, negli anni precedenti, posizioni nazionalistiche antiwagneriane (pur diffuse all'epoca in Italia negli anni della sua formazione, in modo particolare sul fronte critico e letterario) e anzi ha sempre manifestato ammirazione per i drammi del compositore tedesco:

> Nei giorni che fui nella gran città lombarda ho sentito alla Scala, tre spettacoli: Il Crepuscolo, la Tosca e il Colombo. [...] Il Crepuscolo, che per me è la parte migliore della trilogia vagneriana, è colossale, immenso! sorvolando ai soliti difetti di misura che sono comuni a tutte le concezioni del grande maestro. L'ho ascoltato due sere con un'attenzione e una religiosità degne di un vagneriano fanatico, ricevendo in compenso delle emozioni profonde indimenticabili! Non ti posso dire altrettanto della Tosca. Tu conosci le mie idee su quest'opera che forse è un aborto[35].

Sul terreno dell'opera il cammino del musicista risulta comunque, prima di *Francesca*, vario e articolato. Sui due primi esiti ci soffermeremo solo per rilevare anche in questo caso la precocità dell'artista e il fatto che si tratti di produzioni rimaste appartate, se non proprio nascoste, come molte liriche; non però per desiderio dell'autore, che annetteva almeno alla *Coppa del re*, approntata per il concorso Sonzogno, una qualche importanza[36]. In entrambi i casi si è trattato di creazioni per così dire domestiche, cresciute nell'ambiente natìo tanto importante per l'artista.

---

32 «Simpaticissimo il d'Annunzio. Ti racconterò di due o tre giorni, che ho passato insieme al poeta quando ritornerò in patria» (lettera a Leonardi, da Londra, del 9 giugno 1912); «il divo Gabriele arriva domattina; grande ingegno ma grande pazzo!» (lettera allo stesso, da Parigi, del 21 maggio 1913), in C. Leonardi, *Epistolario...*, rispettivamente pp. 130 e 138.

33 Notiamo a questo proposito che anche Nietzsche era presente nella biblioteca di Leonardi.

34 Da una lettera di Zandonai a Leonardi, da Pesaro, del 14 ottobre 1912 (C. Leonardi, *Epistolario...*, pp. 131-132: 132).

35 Da una lettera di Zandonai a Leonardi, da Pesaro, dell'11 febbraio 1908, *ivi*, pp. 95-97: 95-96.

36 Cfr. la lettera di Zandonai a Vincenzo Gianferrari del 27dicembre 1902 (*ivi*, pp. 233-234) e quella allo stesso del 13 luglio 1903 («Al suo giudizio però bramerei sottoporre altri miei lavori molto più importanti e precisamente l'*opera* per Sonzogno [...]»: *ivi*, pp. 234-236: 235).

Nel primo caso Zandonai, appena diciannovenne, affida a un maturo letterato di Rovereto, Gustavo Chiesa, il compito di trasformare una ballata di Schiller del 1798 in una «leggenda melodrammatica in un atto». Con *La coppa* ci troviamo così di fronte a un soggetto leggendario ed esotico-mediterraneo (la Sicilia dei normanni), incentrato sulla necessità, per un eroe 'bandito gentiluomo' (nella tipologia di Mario Praz), di conquistare la donna amata attraverso un atto estremo di generosa competizione, che si conclude con la sua morte e con quella, per amore, della protagonista (un'Isotta in miniatura). Ne risulta una piccola, intensa tragedia romantica, calata in una scenografia virtuale ricca e animata, la cui fonte ci rimanda alla miglior tradizione dell'opera romantica italiana di primo Ottocento (Schiller, appunto).

Con *L'uccellino d'oro* (la cui lavorazione risale agli anni 1905-1907), ci troviamo invece di fronte a un soggetto fantastico-fiabesco, articolazione in tre atti di una fiaba dei Fratelli Grimm: effettuata questa volta da un coetaneo di Zandonai, don Giovanni Chelodi, per l'Oratorio della città. Il soggetto è stato presumibilmente suggerito dal musicista, poiché la raccolta delle fiabe era presente nella biblioteca di Leonardi. Il terreno è dunque ancora quello del romanticismo tedesco, ma piegato ora a una forma musicale che si colloca tra *Singspiel*, *opéra-comique* e *mélodrame*, nonostante la lingua italianissima. E questo ci ricorda quanto il soggetto fantastico e fiabesco sia raro nell'opera nazionale di primo Novecento, mentre è stato spesso frequentato negli ultimi decenni del secolo precedente. Nei suoi tre atti percorsi da dialoghi, danze, cori di voci bianche, voci solistiche (maschili, femminili e bianche), la vicenda è coronata da un lieto fine rinforzato dalla punizione esemplare della componente fantastica malvagia, e presenta come ambientazione, nell'ordine, un bosco incantato, i giardini di una reggia e una sala del trono.

Sul *Grillo del focolare* è opportuno spendere qualche parola in più, considerando che si tratta della prima opera di Zandonai sostenuta e pubblicata da un editore nazionale, alla quale inevitabilmente lo stesso autore attribuisce maggior rilievo rispetto alle precedenti: è quanto risulta da una lettera in cui il musicista chiede a Gianferrari il permesso di dedicargli il lavoro[37]. Tenendo però conto della fonte ispiratrice originaria, vediamo che si tratta di un'opera contigua alla precedente, poiché il racconto omonimo di Dickens contiene elementi di fantastico (la

[37] «[...] vorrà Ella negarmi il piacere di dedicarLe quest'opera che rappresenta il primo mio lavoro importante?»: da una lettera di Zandonai a Gianferrari, da Trento, del 28 novembre 1907 (*Id.*, p. 238).

visione delle fate che mettono in scena per John Peerybingle l'intera esistenza di Dot nel «terzo Cricrì»)[38] e suggestioni fiabesche (animali e oggetti quali coprotagonisti: la pentola, il grillo, la pendola). Sempre nella prospettiva del soggetto, d'altra parte, è evidente l'affinità di toni e atmosfere di questo libretto di Cesare Hanau con i testi musicati da Zandonai negli anni pascoliani (predannunziani). Così è stato, in ogni caso, nel suo sentire: in una lettera del 1910 il musicista dichiara quello del *Grillo* «un soggetto così semplice e così pieno di poesia»[39]; ma semplicità e sentimento sono stati più volte da lui indicati anche come i tratti distintivi della poesia di Pascoli. Il tema del «nido domestico», che secondo Leonardi caratterizzava la commedia dell'amico[40], è del resto un tema quanto mai centrale in quella poesia, insieme con quell'esaltazione delle umili cose che di fatto caratterizza il racconto di Dickens, base anche del dramma musicale di Francmesnil e Massenet del 1904 indagato da David Rosen.

Dichiarando il *Grillo* un lavoro importante nella lettera al suo maestro, Zandonai si riferiva evidentemente a se stesso (alla propria carriera); ma possiamo, a distanza, considerarla comunque un'opera storicamente significativa con riferimento al genere, quello della commedia musicale[41]: una forma defilata nella tradizione operistica italiana di tardo Ottocento – fino alla comparsa isolata di *Falstaff* e poi di *Amico Fritz* – che si ripresenta nel primo Novecento con Mascagni (*Le maschere*) e Wolf-Ferrari (*I quatro rusteghi*), e diventerà in seguito un contrassegno del moderno nella variante grottesca (*Gianni Schicchi* e oltre). Come annunciava anche Lino Leonardi nel suo articolo, Zandonai si preparava già nel 1913 – avendo evidentemente esaurito il suo periodo simboli-

---

38 Cioè terzo capitolo. Cfr. Carlo Dickens, *Il grillo del focolare. Racconto casalingo di fate*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1953, p. 65 (racconto uscito nel 1846). Oltre ad esso va tenuto conto anche della seconda fonte, presumibilmente più diretta per il librettista, derivata da quel racconto: il dramma musicale *Le grillon du foyer* di Ludovic Francmesnil e Jules Massenet, che pare Cesare Hanau abbia conosciuto. Un confronto puntuale ed esauriente tra i tre testi si trova, in questi stessi Atti, nella relazione di David Rosen. Resta comunque a chi scrive l'idea che il motore dell'ispirazione (del consenso a comporre l'opera) di Zandonai possa essere stato il racconto inglese, con la sua affascinante mescolanza di 'gotico', fiabesco e casalingo.

39 Lettera di Zandonai a Leonardi, da Pesaro, del 4 febbraio 1910 (Lino Leonardi, *Riccardo Zandonai cenni biografici e critici* in «Pro cultura» - Rivista bimestrale di studi trentini, IV (1913), pp. 111-112: 112).

40 «Nel "Grillo del focolare" i suoni si accordano e sottolineano la poesia del nido domestico, il quadro fedele dell'ambiente della casa tranquilla, [...]» (L. Leonardi, *Cenni biografici...*, p. 318).

41 Cfr. R. Zandonai, *Il Grillo del Focolare / Commedia musicale / in tre atti di / Cesare Hanau* (spartito canto e piano), Milano, Ricordi, 1907.

sta – a riprendere quella strada con *La via della finestra* di Giuseppe Adami (da Scribe). In quella stessa prospettiva avrebbe del resto siglato la propria ultima opera compiuta (*La farsa amorosa*, 1933) ispirandosi a un capolavoro comico assoluto della narrativa ottocentesca quale *Il cappello a tre punte* di Pedro de Alarcón.

Il *Grillo* è dunque una commedia realistica con elementi di fantastico, 'umile' nel senso classico del termine quanto ad ambienti e personaggi protagonisti[42]; caratterizzata da un lieto fine in cui anche i cattivi diventano buoni, come nel racconto originario (ma non nel dramma musicale di Massenet). Il libretto – sicuramente concordato nei particolari con il compositore – dà voce strumentale o vocale alle persone, agli oggetti, a una natura intravista dalla finestra[43], rispettando l'ambientazione domestica del racconto, di cui riprende esattamente l'articolazione (I, II, III capitolo > I, II, III atto), pur dovendo restringere il numero dei caratteri (manca la formidabile servetta Tilly, manca l'antipatica madre di May). Svolto sempre in ambienti chiusi, il gioco scenico punta tutto sulle entrate e le uscite dei personaggi, dando luogo a un numero elevato di scene (brevissime) e a un'idea complessiva di azione anche visiva, nella quale la vicenda sfrutta sapientemente la punteggiatura stabilita dai molti oggetti sonori del racconto di Dickens (e poi del dramma francese). Non riprende invece, del racconto, il plot, che segue il percorso di Francmesnil e Massenet[44]. Mostrando allo spettatore il disvelamento di Edoardo a Dot nel primo atto, il libretto di Hanau toglie alla trama la componente del sospetto (del *suspence*): quel dubbio sulla tempra morale della protagonista che Dickens scioglie invece, per i suoi lettori, solo nell'ultimo capitolo. L'opera assume in questo modo carattere di commedia lirica anziché quello romanzesco originario, passando da un gotico a lieto fine a una dimensione tragicomica.

Dal 'pascoliano' *Grillo del focolare* (composto tra il 1905 e il 1907, in alternanza con *L'uccellino d'oro*) si passa ad altre due opere intreccia-

---

42 «Dovrai convenire che il povero Grillo non è che un vile insetto della terra in confronto di questa Melaenis che ha il miele in bocca...»: da una cartolina postale di Zandonai a Leonardi, da Pesaro, del 16 maggio 1908 (C. Leonardi, *Epistolario...*, pp. 97-98: 98).

43 Cfr. Fabrizio Nicolini, *I libretti delle opere di Riccardo Zandonai: modelli e figure fra tradizione e modernità*, in *Riccardo Zandonai nel 50. della morte*, pp. 105-117: nella sua felice illustrazione dell'opera parla di «voce delle cose», «notte» e «neve» quali elementi costitutivi della sua dimensione scenica. Sono tratti che troviamo per esempio anche in *Notte di neve*, una delle liriche di Pascoli messe in musica da Zandonai.

44 Sull'argomento si veda in questi Atti il saggio citato di David Rosen.

te nella lavorazione, *Conchita* e *Melenis*: al dannunzianesimo di una *Décadence* esibita, quanto alle fonti, nelle sue due più frequenti formulazioni: quella simbolistica floreale e 'archeologica' (*Melenis*) e quella provocatoria e trasgressiva (*Conchita*). Sono esiti entrambi caratterizzati dalla centralità della figura femminile e dall'opacità di quella maschile, ma con una variante sostanziale e sorprendente nel caso di *Conchita*: un'opera a lieto fine e perciò – quantomeno secondo la teoria classica – anch'essa una commedia.

La mescolanza dei generi appartiene alla nuova estetica operistica verista. A prima vista essa si presenta in *Conchita* come una formulazione editoriale piuttosto che d'autore, nelle diverse versioni del libretto illustrate da Diego Cescotti in uno studio del 2009[45]. Non possiamo però pensare che Zandonai – un operista generalmente conciliante, ma non succubo nei confronti del suo editore – sia stato totalmente ostile a questa graduale correzione dell'assunto e dei contenuti del romanzo di Pierre Louÿs (autore ancora una volta presente nella biblioteca di Leonardi).

Che il romanzo fosse scandaloso (intriso di un erotismo *décadent* esplicito e al tempo stesso oscuro, nutrito congiuntamente di masochismo e sadismo, imperniato su una *femme-diable* e un uomo-schiavo, su pulsioni femminili patologiche dominanti e figure maschili patologicamente degradate), ma anche ricco di musica (canzoni, danze) e accentuatamente teatrale sul piano 'visivo' è cosa evidente[46] e variamente illustrata in alcuni studi recenti sull'opera[47]. Che si debba pensare a una capitolazione di Zandonai di fronte all'editore è meno scontato. È piuttosto ipotizzabile che, innamoratosi della fonte (così come sarebbe accaduto anche per la tragedia di d'Annunzio) nel pieno della fase *décadente* della sua vicenda intellettuale, attratto quindi inizialmente da una trama ossessiva di umiliazione maschile e vampirismo femminile, Zandonai stesso abbia aderito in seguito di buon grado alla trasformazione del carattere della protagonista – da adolescente tentatrice perversa a donna confusa e disposta a cedere all'uomo – e quindi alla correzione

---

45 Diego Cescotti, *Conchita in musica: Uno studio comparativo delle fonti*, in *Di donne, burattini, armi ed amori. L'enigma-Conchita indagato da letteratura, teatro, musica, cinema e arti figurative*, Atti del convegno (Rovereto 2006) a cura del medesimo, Lavis, Alcione, 2009, pp. 129-179.

46 Si veda Pierre Louÿs, *La donna e il burattino*, trad. it., Milano, SE, 2001. Romanzo uscito nel 1898.

47 Si vedano i contributi del citato volume *Di donne, burattini...*, e inoltre, di Diego Cescotti (a cura di), *Progetto Conchita 2006. Idee per la decifrazione di un personaggio-simbolo*, Lavis, Alcione, 2012 e *Conchita-rassegna della stampa d'epoca*, Lavis, Alcione, 2012.

del plot originario: lui stesso in quanto operista sembra aver tenuto sempre a una comunicazione allargata, in questo caso a venire incontro a un pubblico anche timorato.

La sua natura e le sue esperienze culturali lo portano però in quegli anni – quanto ai soggetti – in una diversa direzione: lo pongono in una prospettiva di *élite* e di modernità quasi più culturale e visiva che musicale in senso stretto, attenta e sensibile soprattutto a fattori psicologici e portata dunque a quella «dramaturgie de l'intime» della quale ha scritto Emmanuelle Bousquet[48]. Non dimentichiamo che nel 1910 il compositore accusa in una lettera Puccini di essere un vile mercante di musica[49], assumendo una posizione affine a quella di un Torrefranca e vivendo questo impegno come una sfida, poiché subentra a Puccini, con sentimenti decisamente competitivi, in un lavoro da lui definito poco teatrale. Che tutto questo sia poi rinforzato dalla speranza di affiancare, modernizzandola, la *Carmen* di Bizet è provato da un'altra lettera[50]; mentre non risulta che il musicista conosca la fonte (non dichiarata) di Pierre Louÿs, che ha ripreso e variato – tramite una scenografia estetizzante di musiche, feste e colori derivata dalla letteratura di viaggio ottocentesca, con la sua tipica contrapposizione di un Nord e un Sud dell'Europa – l'episodio della Charpillon dall'*Histoire de ma vie* di Giacomo Casanova[51].

Per noi che possiamo porre a fronte i due testi (Casanova e Louÿs) la derivazione è evidente: non solo nel senso complessivo del racconto

---

48 EMMANUELLE BOUSQUET, *Les drames lyriques de Riccardo Zandonai. La plurivocalité dans le processus créatif*, in *Le livret d'opéra, œuvre littéraire?*, a cura di FRANÇOISE DECROISETTE, Paris, PUV - Presses Universitaires de Vincennes, 2010, pp. 273-300.

49 «L'audizione in casa Ricordi è andata benissimo; i miei editori sono rimasti soddisfattissimi del mio ultimo lavoro. Poveretti! Si sforzano di seguirmi attraverso i voli di un'arte che è all'infuori di loro e che perciò non possono assolutamente comprendere. Hanno di me la stima più ampia ma... non mi capiscono. Guai quando domani apriranno finalmente gli occhi per accorgersi che Puccini io lo tengo in conto di un mercante di terz'ordine perché spaccia dell'arte bottegaia!»: da una lettera di Zandonai a Gianferrari, da Pesaro, del 9 maggio 1910, di poco successiva all'audizione di *Conchita* (C. LEONARDI, *Epistolario*..., pp. 250-252: 251-252).

50 «[...] ho accettato dal mio editore un libretto bellissimo, straordinario! Carmen avrà una sorella di tempra più moderna ma non meno passionale e strana»: da una cartolina postale di Zandonai a Leonardi, da Milano, del 12 maggio 1909 (*ivi*, p. 105).

51 Cfr. JACQUES CASANOVA de Seingalt Vénitien, *Histoire de ma vie*, *édition intégrale*, Wiesbaden-Paris, Brockhaus-Plon, 1961, 6 tomi: t. III, p. 250-251 (vol. V, cap. 11: primo incontro); t. V, p. 108 (vol. IX, cap. 5: primo antefatto); t. V, p. 276 (vol. IX, cap. 10: secondo antefatto); t. V, pp. 278-350 (vol. IX, capp. 11 e 12: la storia).

(la storia della degradazione di un uomo operata da una donna astuta e venale, che alternativamente insegue e si nega), ma anche nella principale presenza comprimaria (la madre), nelle scene decisive (il danzare in nudità, effettuato in Casanova dall'amico cavaliere, Edgard, e dalle sue due accompagnatrici)[52], nella tecnica del racconto nel racconto (in Casanova con la confessione di Goudar). Quello che divarica però nettamente i due testi è – come nel passaggio da romanzo a libretto – il finale della vicenda: privo di luce e di futuro ne *La femme et le pantin*, chiuso e sinistramente festante nel racconto della vendetta riuscita (il pappagallo), dopo la catarsi del suicidio evitato, quello di Casanova. Cosicché, curiosamente, anche nella fonte originaria ci troviamo di fronte a un finale liberatorio (per quanto intriso di una premonizione di vecchiaia e di morte): a un taglio tragicomico complessivo.

La lavorazione di *Conchita* vede dunque Zandonai nell'ottobre del 1909 pienamente soddisfatto del libretto sul piano drammaturgico[53], dal momento che le varie 'situazioni' gli permettono di creare uno spettacolo eminentemente visivo[54], antinordico e mediterraneo (dunque nietzscheano). In sostanza ci troviamo di fronte, con questo libretto, proprio ai due elementi rifiutati in precedenza da Puccini, che ha respinto il progetto in quanto eccessivamente *osé* e non sufficientemente drammatico. Il cammino culturale di Zandonai e la sua scelta conseguente si connotano, all'opposto, proprio per un aprirsi deliberato a quell'immenso territorio dell'esotismo (romantico e poi *décadent*) formulato in letteratura come erotismo; senza riserve pregiudiziali, salvo smussarlo in funzione del pubblico in fase di elaborazione.

In questa chiave – che la distingue dal filone tragico-esotico-spettacolare di *Madama Butterfly*, *Siberia*, *La fanciulla del West* – l'opera *Conchita* è stata ampiamente illustrata nel suo retroterra letterario in un saggio di Federica Fortunato[55] – al cui puntuale percorso critico possiamo forse aggiungere due considerazioni. La prima è di lettura: è opinione

---

52 *Ivi*, tomo V, p. 315.

53 «[...] il libretto mi piace molto: finissimo come fattura e originale come concetto, lo credo destinato, pur sollevando delle discussioni letterarie, a fare una grande impressione sul pubblico. È il libretto drammatico per eccellenza pur mantenendosi aristocratico nel contenuto e nella forma»: lettera di Zandonai a Gianferrari, da Pesaro, del 12 ottobre 1909 (C. Leonardi, *Epistolario*, pp. 244-246: 244).

54 Sull'argomento si veda Paolo Trevisi, *La teatralità nell'opera di Riccardo Zandonai*, «Quaderni zandonaiani», II (1989) [ma 1990], Atti del convegno (Rovereto 1990), pp. 35-42.

55 Federica Fortunato, *Burattinaia o moralizzatrice? Conchita tra stereotipi e presagi di modernità*, in *Di donne, burattini...*, pp. 17-67.

comune che il carattere di Concha, nel romanzo, sia in sommo grado contraddittorio, di fatto incomprensibile. Pensiamo però alle interpretazioni di soggetti esotici, anche operistici, proliferate a partire dalle tesi di Edward Said sull'esotismo culturale. Se concordiamo sul fatto che le espressioni letterarie dell'esotismo europeo ottocentesco siano proiezioni dell'inconscio (o subconscio) degli scrittori, risulta chiaro che la Concha di Louÿs non è tanto un carattere quanto una serie di tratti e atteggiamenti proiettati dalla psiche maschile: un concentrato caotico di paure diverse e ingovernabili, non una realtà e una presenza concretamente malate (perverse); in sostanza, un incubo più che una vicenda reale.

La seconda considerazione, di carattere ugualmente interpretativo, riguarda invece un dato storico e può servire qui da corollario a un commento sull'opera. Molti o quasi tutti gli scrittori di fine secolo e primo Novecento ricordati in quel saggio (Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Barrès e così via) sono stati, nella scia di Baudelaire, scrittori wagneriani: hanno trasmesso alle proprie pagine – nei contenuti o nella scrittura – la propria esperienza di appassionati wagneriani. Barrès, per esempio, ha pubblicato una *Vie de Wagner*, e in *Du sang, de la volupté et de la mort* ha accolto uno scritto intitolato «Le regard sur la prairie» in cui rievoca lo sguardo di Kundry che guarda la prateria nel momento magico dell'*Incantesimo del Venerdì Santo*.

Zandonai mostra così di aderire culturalmente – con i soggetti di *Conchita* e di *Melenis* (e con le sue preferenze operistiche) a quel clima letterario di modernità *décadente* che ha vissuto il dramma musicale wagneriano come un compimento del romanticismo e un passaggio al Novecento: in sostanza ripete il ruolo che per l'Italia è stato di d'Annunzio 'correggendone' gli eccessi con l'ausilio di un estetismo altrettanto sfarzoso (e costoso) ma più diretto (*Conchita*) o più illustrativo (*Melenis)*. Proprio seguendo questo suo gusto dannunziano (smussato per le platee dei teatri italiani) Zandonai arriva, contemporaneamente a *Conchita*, a realizzare *Melenis*. L'opera, indicata dagli autori come «dramma lirico»[56], appartiene al filone archeologico *décadent* emergente in quegli anni (*L'amore dei tre re*, *Fedra*, *Abisso*, la stessa *Francesca da Rimini*), che ricorre a soggetti arcaici o medievali e a passioni archetipiche; ma si distingue per la scelta di un'ambientazione imperiale e pagana tipica dell'estetismo poetico parnassiano, e per la

[56] Cfr. Riccardo Zandonai, *Melenis / Dal poema di Louis Bouilhet / dramma lirico in 3 atti di M. Spiritini e C. Zangarini* (spartito), Milano, Ricordi, 1912.

centralità di una *femme fatale* (presentata in veste di cortigiana) psicologicamente fragile.

La fonte del libretto è quanto mai interessante, poiché ci rimanda a un poeta, parnassiano appunto, erudito e virtuoso della versificazione, dimenticato nel secolo successivo e recuperato solo recentemente[57]: quel Louis Bouilhet amico di Flaubert alle cui *Dernières chansons* postume lo scrittore ha premesso una prefazione e che ha pubblicato *Melœnis. Conte romain* nel 1851 nella «Revue de Paris». Non stentiamo a credere che in questo caso il compositore sia rimasto conquistato dal soggetto, se pure in una qualche riduzione[58]: da un arcaismo d'ambiente e di atmosfere – 'esotico' in direzione del tempo – accentuatamente decorativo, scenograficamente lussureggiante, capace di lasciarsi formulare come modernità; in contiguità col *Nerone* di Boito (pubblicato come tragedia nel 1901), ma con palese centralità di una figura femminile avvincente e autodistruttiva, calata nel finale in un *décor* di suprema raffinatezza e impalpabilità psichica che può far pensare alla rarefazione narrativa delle *Vergini delle rocce* di d'Annunzio. Non per caso nel pieno della composizione l'autore parla all'amico Leonardi della parte di lavoro svolta per il primo atto come di «musica mia, assolutamente mia [...] un insieme poetico e musicale equilibrato e originale»[59].

---

57 Per un encomiabile ritratto di questo autore, considerato nel passaggio dal romanticismo al parnassianesimo, e per una puntuale illustrazione del suo splendido e impegnativo poema si veda Federica Fortunato, *Una passione oscura. Modernità su sfondo antico nel poema di Louis Bouilhet*, in *Il miele e le spine: Melenis - Un'opera ritrovata di Riccardo Zandonai*, Atti del convegno (Rovereto 2010), a cura di Diego Cescotti, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati/Centro Internazionale di Studi «Riccardo Zandonai»/Edizioni Osiride, 2012, pp. 61-108.

58 Non risulta chiaramente che Zandonai abbia letto la fonte originale, mentre è documentato il suo entusiasmo per il soggetto fin dalle prime fasi della collaborazione con Spiritini per la tela e la stesura del libretto. Sull'argomento si vedano Irene Comisso, Melenis *di Riccardo Zandonai e* Melaenis *di Sylvio Lazzari. Modernità e tradizione a confronto* e Diego Cescotti, *I fascini negletti di Melenis. Vicende e circostanze di un'opera sfortunata*, in Id., *Il miele e le spine...*, pp. 109-128 e 129-148.

59 Lettera, già citata, del 16 maggio 1908 (C. Leonardi, *Epistolario...*, p. 97).

Federica Fortunato

LE LIRICHE DA CAMERA DI RICCARDO ZANDONAI TRA APPRENDISTATO E PRIMA MATURITÀ

È alla generazione di Zandonai che si deve l'emancipazione, nel quadro italiano, del genere 'lirica vocale da camera' attraverso una produzione che per qualità e atteggiamento prende le distanze sia dall'occasionalità con cui gli operisti ottocenteschi l'avevano frequentato, sia dalla riserva mentale verso un repertorio socialmente funzionale ma non sempre investito di particolare credito artistico. Svincolandosi dal carattere d'intrattenimento e guardando all'alto esempio liederistico o della *mélodie*, la breve pagina vocale ambisce ad una patente artistica e ad una parità completa con l'occasione poetica[1]. Il processo non è unitario, naturalmente, ma genera, oltre ai naturali scarti di valore all'interno di una produzione copiosissima, una consapevole molteplicità di sottogeneri.

Nel repertorio zandonaiano le liriche da camera sono un capitolo tanto affascinante, quanto per più motivi problematico. Problematica è stata fino a poco tempo fa la questione documentaria, poiché quello che si conosceva direttamente era un repertorio parziale anche se selezionato dall'autore e quindi significativo; le recenti acquisizioni della Biblio-

---

1 «La situazione cambiò già dall'ultimo ventennio del secolo, allorché i compositori si rivolsero alle grandi figure della poesia, rappresentate da Leopardi, Manzoni, Carducci, Pascoli e persino Dante, nonché da una schiera di nomi meno illustri ma degni del massimo rispetto quali Enrico Panzacchi, Lorenzo Stecchetti, Ada Negri, Antonio Fogazzaro, Gabriele D'Annunzio, Rocco Pagliara, Carmelo Errico [...]. Diversamente dall'epoca precedente, tra Otto e Novecento, il compositore ha la possibilità di optare tra la romanza e la lirica, conscio anche delle scelte stilistiche che la decisione comporta». Raoul Meloncelli, *Poesie e poeti della romanza da salotto*, in Francesco Sanvitale (a cura di), *La romanza italiana da salotto*, Torino, EDT-Istituto Nazionale Tostiano, 2002, pp. 112-113.

teca Civica di Rovereto[2] hanno permesso di verificare tutti gli spartiti di cui prima si conosceva solo l'elenco per titoli con alcuni scarsi dati accessori[3]: si è trovata sostanziale corrispondenza (confermando quindi alcune ipotesi interpretative generali) ed è stato possibile conoscere la parte letteraria[4], lo stato del lavoro[5], l'evoluzione linguistico-formale. Di particolare rilevanza è stata la conferma della predatazione di opere pubblicate a larga distanza dalla prima composizione e in precedenza attribuite alla 'maturità'.

Come testimonianza prevalente della primissima e prima fase compositiva, le decine e decine di liriche richiederebbero di indagare varie sfere a cui qui possiamo solo accennare, partendo dal contesto culturale del giovane Zandonai: quali sono i modelli concretamente presenti lungo la maturazione del compositore, quale la funzione (esercitazione scolastica, espressione spontanea, omaggio amicale), quali gli ambienti di prima destinazione. Come le scelte testuali e l'evoluzione stilistica richiederanno un approfondimento specifico, di grande interesse risulterà uno studio analitico sul rapporto tra queste brevi pagine e la produzione maggiore di Zandonai, non soltanto teatrale.

Guardando ai disparati richiami letterari che innervano queste composizioni di adolescente, va ricordato che siamo in presenza di un autore precocemente allontanatosi dagli studi regolari[6] per seguire la vocazione

---

2 Nella primavera del 2013 la figlia Jolanda Tarquinia Zandonai ha rimesso al Comune di Rovereto il fondo da lei ereditato, andando a integrare l'Archivio Riccardo Zandonai conservato presso la Biblioteca Civica «G. Tartarotti».

3 Contenuti in Diego Cescotti (a cura di), *Riccardo Zandonai Catalogo tematico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999.

4 In alcuni casi era dubbia la paternità, in altri non era stato possibile individuare il testo di autori minori.

5 Brutta copia, pagina rifinita, presenza o assenza di frontespizio, cancellazioni e annotazioni aggiunte in un evidente secondo momento, pagine rilegate dimostrano diversi stadi di elaborazione, cura e selezione da parte dell'autore. Oltre ai molti manoscritti sciolti, tre quaderni sono composti da fogli rilegati: *Inedite: 20 Melodie per Canto e Pianoforte* (in realtà sono solo 19, poiché le pagine di *Con li angioli* sono state tagliate e asportate), con copertina, comprendono anche liriche che compariranno nella raccolta del 1907; *Inedite: 14 Melodie per Canto e Pianoforte*, senza copertina, con solo 12 brani, tra i quali alcuni destinati a venire alla luce in momenti molto posteriori; un terzo, ben rilegato e curato nella scrittura, contiene 18 liriche (di cui una cancellata) e l'indicazione «Cominciato li 4 Febbraio e finito li 27 Luglio dell'anno 1897».

6 Ammesso al ginnasio in seguito ad esame per l'anno 1893-94, Zandonai abbandona gli studi quasi immediatamente (30 dicembre 1893). Rispetto a informazioni generiche tramandate finora per via privata (Leonardi attribuisce l'allontanamento, a dodici anni, all'insofferenza verso alcuni docenti), il percorso di studi superiori si limita a pochi mesi con uscita dalla scuola durante il suo undicesimo anno e

musicale; il successivo alimento culturale è stato quindi perseguito da autodidatta in una sfera extrafamiliare plurale, dove il sodalizio con Lino Leonardi ha giocato un ruolo fondamentale[7] ma non esclusivo.

Il carattere estremamente pudico di Zandonai è un altro motivo d'interesse verso queste prime prove: temi e climi emotivi dei brani poetici diventano chiare significativa per avvicinarsi ad un mondo interiore, psicologico e affettivo, di cui solo qualche lacerto epistolare schiude la conoscenza. In assenza di altra documentazione (della corrispondenza dei primi anni moltissimo è andato disperso durante la guerra), le liriche ci parlano della curiosità onnivora dell'autore, ma anche di suggestioni, forse di richieste esplicite da parte di un ambiente colto e, pur nei limiti della dimensione provinciale, ricco di conoscenze, stimoli, aperture a livello europeo.

Il misurarsi con i temi grandi dell'amore, della morte, della nostalgia, con le sonorità e i quadretti di una poesia parapopolare, ma anche con il pensiero e l'espressione dei grandi autori (è del settembre 1898 *Alla luna* da Leopardi[8]) ha accompagnato con intensità tutto il percorso formativo di Zandonai. Almeno nella fase creativa iniziale, prima che la carriera teatrale diventi prioritaria, queste pagine che Zandonai ha in buona misura ordinato, datato, organizzato forse anche al di fuori di un immediato intento divulgativo, sono quindi indizi polisemici di una autobiografia intellettuale, emotiva, artistica.

Come è avvenuto per la parte strumentale, sia sinfonica che cameristica, nonostante il loro contributo primario al lancio sociale ed edito-

---

nonostante tutte le valutazioni siano positive (molti 'soddisfacente', anche in Lingua italiana, un 'lodevole' in Storia naturale, la sufficienza in latino e matematica). Possiamo supporre che la musica sia subito diventata il suo orizzonte totalizzante, ma dobbiamo anche ricordare che le lezioni con Gianferrari cominceranno solo nel giugno del 1894.

7 Claudio Leonardi (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983.

8 Zandonai guarderà più volte alla poesia del recanatese, seppure in modo inconcludente. Alla stessa lirica ritornerà trent'anni dopo con un progetto che non si realizzerà: «Pensavo ieri ad un trittico leopardiano: tre quadri diversi, per es. *Il sabato del villaggio – Alla luna –* (escludo il *passero solitario* dopo gli svariati uccelli di Respighi...) e un'altra cosa da trovare... Ma quel benedetto Leopardi è così denso di pensiero che fa spavento!». Lettera a Nicola D'Atri del 7 febbraio 1929, *Epistolario integrale Riccardo Zandonai*, 2338. Per le citazioni dalla corrispondenza facciamo riferimento al nuovo strumento di consultazione costituito dal sito epistolariozandonai.comune.rovereto.tn.it che raccoglie la trascrizione di tutto l'epistolario rintracciato in vari archivi, ma in massima parte conservato presso la Biblioteca Civica di Rovereto. D'ora in avanti si userà solo l'acronimo *ERZ* seguito dal numero di documento.

riale, anche le liriche sono state schiacciate dalla fortuna dell'operista. Eppure la diffusione delle raccolte da camera è stata il controcanto intimistico alla risonanza delle rappresentazioni teatrali. Quanto alla considerazione critica, più voci hanno segnalato fin dall'inizio l'originalità linguistica e la forza espressiva di queste pagine; pagine che, pur nella posizione periferica rispetto al repertorio corrente, negli ultimi quarant'anni sono state consegnate alla permanenza dell'incisione discografica più frequentemente di quanto non sia avvenuto per l'analoga produzione di autori più rappresentativi[9]. Se la bibliografia critica è stata finora occasionale e parziale, interventi molto lusinghieri sono apparsi precocemente, in relazione a singole pagine o alla produzione complessiva. Nel 1911 Alfredo Untersteiner, dopo aver attribuito a *Conchita* «serietà di proposito e nobiltà d'ispirazione, sincera e rifuggente da ogni orpello», continua:

> E le stesse doti io trovo nelle melodie di Zandonai, che io non dubito di mettere fra le migliori canzoni italiane che mai furono scritte e che nulla hanno da fare con quel ciarpame di musica vocale da camera, che fu ed è pur troppo ancora la delizia d'un pubblico ignorante[10].

In un ampio saggio del 1923 E. H. C. Oliphant presenta un *excursus* estensivo su *The songs of young Italy* aggiornato al 1921, attribuendo al nostro paese un particolare dinamismo nell'ambito della lirica da camera, che, grazie a numerosi autori, andava avvicinandosi ad un'estetica alta, a carattere liederistico. In questo panorama lo studioso non soltanto riserva a Zandonai (ultimo per criterio alfabetico) una posizione di rilievo assoluto, ma entra nelle singole liriche con osservazioni di grande acutezza:

---

9 Abbiamo rintracciato diverse incisioni, monografiche o in miscellanee: *Musica per tre* con Alide Maria Salvetta, soprano, e Max Ploner, pianoforte, Ricordi CS 2008, 1968; *Pedro Lavirgen* con Pedro Lavirgen, tenore, e Leone Magiera, piano, Bongiovanni, 1976; *Riccardo Zandonai 1883-1944* con Rudy Forti, tenore, e Alain Margoni, pianoforte, Alpenland ALP 011, 1983; *An Evening of Italian Songs*, con Renata Tebaldi, soprano, e Richard Bonynge, piano, Decca SXL 6579, 1983; *Mélodies italiennes du début du siècle* con Anna Baldo, soprano, e Nadine Durand, pianoforte, Vibrato VIB 09 303, 1993; *Serenata live in Vienna*, José Carreras, tenore, Erato, 1995; *Riccardo Zandonai: Liriche da camera*, con Yoshiko Sato, soprano, e Paolo Suburizi, pianoforte, Victor NCS-298, 2002; *Riccardo Zandonai: Terra di sogni*, con Maria Letizia Grosselli, soprano, e Francesca Vettori, pianoforte, Lol Productions, 2011; *Riccardo Zandonai: Musica da camera e per piccola orchestr*a, Margherita Guarino, soprano, e Giancarlo Guarino, pianoforte, Tactus TC 882480, 2013.

10 Alfredo Untersteiner, *Appunti di Storia musicale tridentina*, in «Tridentum», a. XIII, fasc. VIII-IX, 1911, p. 439.

> If Zandonai is taken last, it is not that he is the least, nor yet that he is the greatest; though there is one respect, at least, in which he may clam a foremost place, for there is no one of a more consistent excellence.

Dopo aver elencato con note sintetiche ma precise le liriche delle due raccolte (1907 e 1920), Oliphant continua:

> It is well to stress the fact that in these songs Zandonai has soared well above the reach of the composers of the earlier generation, with whom some critics seem inclined to group him, probably because he is a successful operatic composer. He is accused of making concessions to public taste. I fail to see that he does so. That his gifts are of a more popular order than those of some others among the younger Italians is undeniable; but to assume that every composer so gifted is untrue to himself is unwarranted. He is not an extreme modernist; but are we quite sure that he is any worse for that? [...] that Zandonai succeeds in obtaining [his effects] is scarcely to be denied. His outlines are always clear, and he is ever dramatic, as some composers more highly prized cannot manage to be, even when circumstances demand it.
> [...] It may be added that he is, like so many Italians, a master of vocal declamation[11].

A riprova di una considerazione non partigiana, nel trattare la raccolta del 1920 Oliphant rileva che solo una delle liriche (*Notte di neve*) può stare alla pari con le migliori presentate tredici anni prima; senza poterlo sapere, fa una comparazione tra pagine sostanzialmente coeve e privilegia con buona ragione l'ispirazione pascoliana.

Nei novant'anni che seguono si trovano note sparse, legate a programmi concertistici e discografici[12]. Un primo (e finora unico) specifi-

---

[11] Ernst H. C. Oliphant, *The songs of young Italy*, «The Musical Quarterly», vol. 9 n. 2 (April 1923), Oxford University Press, pp. 191-210. Studioso di letteratura, in particolare del teatro elisabettiano, Oliphant a sua volta è autore di pagine vocali sacre e da camera.

[12] Per il concerto a Rovereto del 19 maggio 1979 (Pinuccia Mangano, soprano, e Max Ploner, piano, Associazione Filarmonica, stagione 1978-1979) nel breve spazio di una nota di sala Fabrizio Nicolini ha centrato il cuore della natura e della specifica rilevanza di questo repertorio: «La raccolta delle liriche da camera offre [...] la preziosa possibilità di un'apertura sul mondo interiore di Riccardo Zandonai uomo oltre che artista, sui risvolti della sua sensibilità, sui motivi che facevano scattare l'inventiva artistica».
Una citazione specifica, insieme ad un ringraziamento non rituale, merita Diego Cescotti che, oltre alle schede esaurientissime del suo catalogo tematico, ha messo a mia disposizione materiali da lui raccolti nel corso degli anni, suggerimenti di ricerca, nonché le note di accompagnamento per il disco *Riccardo Zandonai: Liriche da camera*, Victor NCS-298, 2002.

co saggio monografico è quello presentato da Rossella Pelagalli al convegno sulla romanza italiana da salotto organizzato ad Ortona nel dicembre 1996 dall'Istituto Nazionale Tostiano[13].

Cronologia

Del centinaio di liriche da camera, meno di un terzo sono state pubblicate con varia modalità da Zandonai stesso: due raccolte (1907 e 1920), un trittico (1913), alcune pagine affidate sporadicamente alla diffusione più ampia ma anche più effimera di periodici come «La Lettura», «Il Corriere Musicale dei Piccoli», «Il Secolo XX».

Apparentemente l'arco temporale copre quarant'anni, dal 1895 al 1934[14], arrestandosi dieci anni prima della morte del compositore. La distribuzione nel tempo risulta significativamente non omogenea, con una concentrazione molto fitta nel periodo giovanile, anzi adolescenziale. Se diamo pieno credito alla datazione apposta dall'autore sugli autografi, la metà appartiene all'ultimo lustro dell'Ottocento, il periodo della formazione regolare, fra i tre anni (1895-1898) di studio con Gianferrari e gli altri tre (novembre 1898-estate 1901) con Mascagni. Il contenuto dei tre fascicoli manoscritti citati in nota 4 contengono infatti pagine prima attribuibili a periodi molto distanti fra loro; portando l'indicazione di 'inediti' dobbiamo considerarli anteriori al 1905 (anno in cui cominciano le trattative per la prima pubblicazione antologica) o al 1907; pur con alcuni margini di dubbio, dobbiamo assumere che la stragrande maggioranza delle liriche appartenga alla fase di apprendistato di Zandonai: una non insolita applicazione sulla forma breve, sperimentata come recinto di prova per la lotta amorosa della trasposizione musicale di un testo, nonché per l'esplorazione di un personale senso della vocalità.

Questa revisione cronologica porta a confermare in modo ancora più netto la precocità di Zandonai che in questa fase dimostra dinamismo, saldezza di scrittura e il definirsi di una sua cifra peculiare.

Tra gli strumenti biblio-audiografici di riferimento segnaliamo il DVD *Musiche del Novecento Italiano - Gli anni 1930-1940*, a cura di Maria Grazia Sità e Marina Vaccarini, Stradivarius STR 33873, 2010. Fra i brani contenuti sono presenti tre liriche zandonaiane: *L'Amore*, *Casa lontana* e *Terra di sogni* con commenti di Roberto Calabretto e Diego Cescotti e analisi tecnico-formale di Daniela Bedogné.

13 Rossella Pelagalli, *Riccardo Zandonai*, in F. Sanvitale, *La romanza*..., pp. 437-452. L'autrice evidenzia gli aspetti compositivi di alcuni brani, accludendo un elenco di 86 liriche corredato di autori dei testi, data di composizione, prima edizione.

14 Si arriva al 1939 se si annovera tra le liriche anche *Casa lontana* (vedi oltre).

Limitandoci alla datazione autografa, nel triennio che coincide con lo studio alla scuola di Rovereto contiamo più di 20 titoli. Gli anni al Liceo Rossini ne producono una quarantina concentrati soprattutto nel 1899.

Il 1897 mostra una produzione estiva piuttosto serrata; date specifiche troviamo all'altezza delle vacanze natalizie tra il '98 e il '99. Possiamo ipotizzare che si tratti più di una creazione spontanea che non di 'compiti delle vacanze', pagine da condividere con amici piuttosto che temi da presentare alla correzione di un maestro? Nel solo primo semestre del 1899 si registra una ventina di titoli, alcuni anche nella stessa giornata; produzioni scolastiche che si confrontano prima di tutto con un maestro e ne assorbono (o respingono) i suggerimenti, ed eventualmente con quelle dei poco frequentati compagni di liceo?

Solo una decina di liriche copre il decennio 1903-1912: ma qui temi ispiratori e principi editoriali inducono a una tripartizione molto netta. La *Ballade de Miss Hobhouse* (1903) costituisce un *unicum* con storia e caratteristiche specifiche su cui ci soffermeremo in seguito.

Negli anni della ricerca di lavori e di 'entrature' sociali matura la prima raccolta[15] rappresentativa di quasi un decennio, pubblicata nel 1907 dalla Società Amici della Musica di Milano. Cinque poeti (Pagliara, Fogazzaro, Mildmay, Deledda, Pascoli) e una relativa varietà di temi e ambienti emotivi.

L'apertura ad una regolare produzione operistica sembra rendere meno cogente il lavoro su piccoli brani da camera. Il 1912, anno del fidanzamento, produce le tre liriche dedicate a Tarquinia Tarquini, pubblicate da Ricordi l'anno successivo con la consueta, elegante veste floreale; ma anche di questo 'trittico francese' parleremo a parte, isolandolo dal resto sia per la collocazione in un momento creativo e biografico cruciale, sia soprattutto per il confronto con altra lingua, esempio unico in tutto il *corpus* zandonaiano, a parte l'occasionale *Ballade* del 1903.

Con gli anni di guerra il filone sembra prosciugarsi. All'inizio del 1919 appartiene *Campane* (RZ 97) che nel suo adeguarsi al testo sonante e 'spaziale' di Aldo Pizzagalli[16] con il suo carattere celebrativo e orchestrale non potrebbe essere di maggiore contrasto con le liriche del '12[17].

---

15 Non si trova traccia di un'edizione precedente (*Album di melodie*, per canto e pianoforte edito a Trento dalla Tipografia Tridentum nel 1905) citata in Bruno Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 1978, p. 352.

16 Nonché alla retorica della strofa conclusiva: «O sante campane, /cantate, cantate! / Ha vinto la Patria! / Su, tutte cantate. /Ha vinto la Patria! / Osanna! Vittoria!».

17 È interessante che alla richiesta di strumentazione avanzata da Pizzagalli Zandonai

Frutto di una gestazione precedente, nel 1920 compare la seconda raccolta, pubblicata dall'editore Pizzi di Bologna (poi riedita da Bongiovanni nel 1924) con una più determinata selezione di voci poetiche: Negri, Pascoli, Aganoor.

Da questo momento la produzione risulta poco significativa per quantità e per impegno espressivo. Nel 1922 c'è un brano d'occasione (*Per le nozze di Luciana Chiesa e Guido Gerli*, RZ 104[18]) che, per destinazione e carattere ultrafamiliare del testo, è, appunto, un dono amicale; se l'impianto è volutamente semplificato (strofico, il pianoforte segue pari pari il canto e la melodia non presenta difficoltà particolari di intonazione), c'è comunque la cura per un'armonizzazione piana ma non piatta, la melodia ha un andamento fresco e ingenuo, con tratti di leggerezza spiritosa, mentre le indicazioni espressive sembrano voler riscattare, quasi velare, l'infantilità del testo.

Agli anni Venti si ascrive, oltre ai *Tre vocalizzi* (RZ 106)[19], solo una lirica su testo di Arturo Rossato, *Domani*, *una canzone di Natale* (RZ 106), pubblicata sul «Secolo XX» il 20 dicembre 1928. Anche qui un gesto occasionale[20], almeno nel titolo; il testo di Rossato è di una malinconia esangue e stucchevole, dove l'immaginario natalizio si intreccia al motivo sentimentale di due amanti derelitti («tristi e randagi, [...] casa lontana, [...], al vecchio focolare [...], saremo soli forse, soli al mondo») che, fiabescamente, non hanno ancora perso sogni e tenerezza (vedi il finale: «a sognar come un dì, anima mia»). L'introduzione (*Non troppo lento ma calmo e triste*) stabilisce la trama dell'accompagnamento, desolata, quasi una passeggiata cromatica, inquietante in un procedere che

---

risponda: «La riduzione per orchestra della nostra lirica mi ruberebbe poco tempo perché in tre ore potrebbe essere fatta; è che quella musica concepita per pianoforte non si presta affatto per orchestra ed i suoi colori ne sarebbero alterati e le campane diventerebbero dei suoni insignificanti privi di qualunque effetto». Lettera del 6 marzo 1919, *ERZ* 661M. Non si è potuto sciogliere un'incongruenza, già segnalata da Cescotti nel *Catalogo tematico*, rispetto a quanto troviamo in una successiva lettera a D'Atri (7 luglio 1919, *ERZ* 249): «Pizzini mi ha mandato il volume con la poesia "Campane" che si presta magnificamente ad un tema di un lavoro sinfonico». Il contenuto dei testi non lascia dubbi sulla datazione, lasciando come ipotesi più probabile l'allusione ad un testo diverso.

18 Su testo di Mary Tibaldi Chiesa, il titolo-intestazione riporta la data del 25 ottobre 1922, da intendersi come giorno delle nozze e, presumibilmente, della prima esecuzione.

19 Commissionati da Ricordi, sono stati composti nell'ottobre 1928 ed editi l'anno successivo in tre album dal titolo *Vocalizzi nello stile moderno con accompagnamento di pianoforte*, insieme ad analoghi lavori di altri compositori, tutti nomi di peso, almeno nel periodo dato.

20 Scritto pochi giorni prima, l'11 dicembre.

ritorna ossessivo su se stesso. Il canto resta sostanzialmente entro la quinta dell'accordo di base e sembra voler reagire all'indifferenza spettrale del pianoforte con brevi mosse ritmiche, arrivando all'ambiguità dell'acme melodico «saremo soli»: grido disperato o estasi?

In questo periodo di dimesso impegno nel genere qui trattato, vediamo Zandonai recuperare composizioni più o meno datate che trovano circolazione su periodici; in quasi tutti i casi è certa, quando non documentata, una sollecitazione esterna. Il *Povero vergognoso* (RZ 43), scritto nel 1900, viene pubblicato nel 1924 sul «Corriere musicale dei Piccoli»[21], un mensile di attualità musicali, pagine didattiche, semplici brani soprattutto per canto, per pianoforte, per violino.

Gli anni Trenta, infine. Versioni strumentali di opere precedenti[22], rimaneggiamenti, risposte a una varia committenza sembrano caratterizzare l'ultimo periodo, o meglio il primo lustro di questo decennio.

L'autunno del 1930 vede uscire due stornelli su testo di Carlo Ravasio[23]; in mancanza di datazione più precisa si può ipotizzare che a quest'epoca appartenga anche il terzo stornello (*L'Amore*, RZ 109) pubblicato successivamente e rimaneggiato con scopi diversi.

Probabilmente su commissione, o comunque con destinazione predeterminata, è *Dormi mia bella dormi* (RZ 113), elaborazione di un canto popolare inserita nell'antologia natalizia del 1934 di «Trenta Ninne Nanne / popolari italiane / raccolte per iniziativa del / Sindacato Nazionale Fascista dei Musicisti».

In questo scorcio di ripiegamento artigianale, impreziosito da una scrittura contrappuntisticamente interessante, hanno un profilo più le-

---

21 Il numero è quello del 1° giugno. Il mensile, edito a Firenze dai Fratelli Di Fiorino, è uscito negli anni 1911-1913 e dal 1923 al 1934. Nel «primo anno della rinascita» Zandonai dedica al giornale «questa lirica di tempi lontani».

22 Ad inizio febbraio 1931 *La Serenata* (dalla raccolta del 1920) viene strumentata per orchestra d'archi con arpa e harmonium ed eseguita il 28 marzo al Circolo Artistico Politecnico di Napoli e poi, in aprile, all'EIAR (Roma); insieme a *Nera Nerella* e *Mistero*. «In questi giorni ho appunto istrumentato le mie liriche, due di vecchia data e lo stornello *Nera Nerella*... che vi ho fatto conoscere a Roma tempo fa. Dato l'ambiente ristretto e intimo del Circolo queste piccole composizioni possono essere di effetto sicuro». Lettera a D'Atri del 4 febbraio 1931, *ERZ* 3008.

23 *Nera Nerella il cuore è un bambolino* (RZ 107), *Ti chiamo Nera per la chioma nera* (RZ 109). Andrebbe commentato, ma solo in presenza di ulteriori documenti, questo connubio con Carlo Ravasio, autore di vari adattamenti ritmici per opere e di testi per canzoni (per esempio la famosa *Cin Ci La* di Carlo Lombardo, 1925). Organico alla fabbrica culturale del fascismo, Ravasio ne è anche un portavoce se giudichiamo da un articolo di censura rispetto al jazz firmato il 30 marzo 1928 su «Il Popolo d'Italia» che avrà come risultato la drastica riduzione, da parte dell'EIAR, della trasmissione di musica straniera, in particolare statunitense.

gato ai temi e ai moduli della stagione precedente due liriche, pubblicate su «La Lettura» nel marzo del 1933 e nello stesso mese del '34: *Con gli angioli* (RZ 111), su testo di Pascoli e *Terra di sogni* (RZ 112), su testo di autore non individuato. Se il primo, nella sua semplicità, rispecchia la struttura apparentemente piana della poesia e il suo senso di quiete luminosa, *Terra di sogni* (*Ninna nanna del desiderio e della nostalgia*, recita il sottotitolo) ci lascia con due interrogativi, uno banale (l'identità del poeta) e uno più inquietante relativo al testo; la scelta *démodée* di una poesia dal romanticismo di maniera sembra corrispondere ad una fase spirituale di 'perdita dei sogni', dove «l'ansia di tutto ch'io lamento e bramo» (è il verso conclusivo), scongiurata nel testo, può essere letta come minaccia sotterranea o amaro riconoscimento autobiografico da parte del musicista, l'ammissione di un senso di estraneità rispetto al suo tempo.

Potremmo arrivare al 1939 con la *Canzone del clown* (RZ 20), conosciuta anche come *Casa lontana* dal film omonimo[24] per cui è stata scritta, ovviamente con accompagnamento orchestrale; nella riduzione per canto e piano, diventerebbe la lirica n. 104, con scarso merito artistico e un'unica giustificazione *de facto*, dopo il suo inserimento in un recente disco[25] e, sulla scia di questo, nella circolazione concertistica. Un «canto drammatico», come viene presentato, con un'altra 'casa lontana' che riecheggia il verso contenuto in *Domani*; opera di mestiere anch'essa, nata per contratto e ovviamente funzionale ad un contesto di consumo. Anche se Zandonai mantiene il piglio saldo nella costruzione, nel sapore d'artigianato competente avvertiamo come la perdita di un 'mistero', contrariamente a quanto sembra essere percezione dell'autore[26].

---

24 Il film di Joahnnes Meyer *Casa lontana* (in un primo tempo intitolato *Un passo nella notte*), esce nel 1940 con musiche di Franco Casavola. La romanza, su parole di Arturo Rossato e unico contributo di Zandonai all'opera, era già stata pubblicata l'anno precedente nella versione per tenore e pianoforte con dedica a Beniamino Gigli, protagonista del film.

25 *Riccardo Zandonai: Terra di sogni ...*, 2001.

26 «Stamane, in due ore, ho scritto la romanza per il *film Gigli* su versi di Rossato. Non so come mi sia uscita perché mi sembrava, come concetto e come versi, una cosa terribilmente difficile... Ma il destino dei pezzi musicali è sempre molto misterioso... Fatto sta che ne sono stracontento...». Zandonai a D'Atri, 9 giugno 1939, *ERZ* 5230. Come già ricordato, un'analisi contenutistica e stilistica si trova in Maria Grazia Sità e Marina Vaccarini, *Musiche del Novecento Italiano ...*, 2010.

Il nome della cosa

«I moderni compositori di musica per canto e pianoforte non chiamano più le loro composizioni romanze, né melodie, né canzoni, né arie: le chiamano liriche. Con quanta ragione?», si chiedeva Ildebrando Pizzetti nel 1923[27].

Nel repertorio zandonaiano una molteplicità di attributi d'autore (romanza[28], piccola romanza[29], lirica, melodia, piccola melodia) sembra voler definire sfumature anche importanti della messa in musica; come si è visto, negli anni Trenta compaiono altre categorie: stornello[30], elaborazioni da canti popolari[31], vocalizzi, un'aria a destinazione cinematografica[32]. Se poi guardiamo alla forma poetica e allo stile di altre pagine troviamo diversi esempi legati all'ambito popolare (in particolare il rispetto toscano[33]), ma anche il curioso doppio sonetto di ispirazione agreste *Il contadino/La contadina* (RZ 41)[34] su testo di Edmondo De Amicis.

Senza voler sopravvalutare la significanza terminologica nel campionario zandonaiano, non è trascurabile questa voluta varietà di denominazioni; la consapevolezza della differenza sostanziale tra i due termini (romanza e lirica) non sfugge nemmeno allo Zandonai più giovane, attento ad ogni dettaglio di scrittura, lessico, iconografia del prodotto editoriale.

A partire dalla primavera del 1899 (siamo nel primo anno di studi a Pesaro) la parola 'romanza' sparisce; dovendo 'nominare la cosa', a par-

---

27 Ildebrando Pizzetti, *La lirica vocale da camera*, in *Intermezzi critici*, Firenze, Vallecchi, [1921], p.171. Poco oltre troviamo: «se poi noi vogliamo chiamar lirica soltanto quella espressione estetica che sentiamo generata da una vera e propria ardente esaltazione dell'animo, e che ha tale potenza da infiammarci di entusiasmo, in questo caso io direi che le composizioni vocali da camera dei musicisti contemporanei sono liriche soltanto sino a un certo punto, e spesso non sono quasi per niente».

28 Negli anni '90 viene usato solo il termine 'romanza', indicato espressamente in un paio di lavori: *Nell'aria della sera*, su testo di Stecchetti (RZ 49) e *Così!*, con parole di Guido Marangoni (RZ 53).

29 *Vuoi tu venire?* su testo di Linda Magrini (RZ 45).

30 I tre titoli su parole di Carlo Ravasio.

31 *Dormi*, *mia bella*, *dormi* (RZ 113) del 1934.

32 Nel catalogo di Diego Cescotti *Canzone del clown* (RZ 29) è correttamente rubricata nella sezione «Musica da film».

33 Tra altri: *Nell'aria della sera* (RZ 49), *Fior di siepe* (RZ 37), il precocissimo *Un organetto suona per la via* (RZ 25), tutti su testo di Lorenzo Stecchetti.

34 Con il titolo *Sull'aia* appartiene alla raccolta *Poesie* del 1882 ed è la messa in scena di una offerta e risposta di matrimonio condotta con un linguaggio più che ingenuo e prosodicamente affine ad una filastrocca infantile.

te un residuale uso di 'melodia', negli anni di produzione significativa le sue poesie in musica saranno 'liriche', per qualità letteraria (incontestabile o attribuita), per lavorio di osmosi suono-parola, per tensione a tradurre globalmente il respiro e l'atmosfera del testo.

Contesti

Quando il dodicenne Riccardo affronta le sue prime prove in questo genere, quali sono i suoi riferimenti? Del maestro Gianferrari, già autore di opere teatrali, si ricordano 12 brani per canto e pianoforte[35] di datazione incerta; i poeti rappresentati sono Pascoli, Fogazzaro, Panzacchi, Ghislanzoni, in linea con le presenze più diffuse e con caratteristica mescolanza di nomi legati alla poesia 'pura' ed altri 'contaminati' dalla contiguità con il melodramma ottocentesco.

Difficile dire quanto Pietro Mascagni abbia influito in seguito su questo versante; scorrendo la produzione del maestro livornese la qualità letteraria sembra pesare meno che non la facile espressione di un sentimentalismo di maniera o, occasionalmente, un tema patriottico[36].

Nonostante i limitati studi di base, Zandonai va incontro ad una letteratura abbondante e variegata dalla quale trasceglie i testi a lui più consoni, costituendosi un repertorio poetico in cui i grandissimi si affiancano a personaggi di popolarità effimera o decisamente oscuri. Via via che la scrittura generosa dei primi anni si deposita in pagine più meditate, il processo selettivo si affina con sorprendente chiarezza di giudizio.

La mancanza di tracce editoriali consistenti per molti degli autori rappresentati nel suo cospicuo catalogo (o per alcuni testi non rintracciati in raccolte note) fa supporre un forte abbeveramento alle 'rime sparse' delle riviste, un passaggio fitto di fogli d'album, scambi epistolari con accluse copie di poesie[37]. Conosciamo le testate a cui Lino Leonardi si è

---

35 «Gianferrari, Vincenzo», in Antonio Carlini e Clemente Lunelli, *Dizionario dei musicisti nel Trentino*, Trento, 1992, pp. 164-165.

36 Un paio di esempi da Lorenzo Stecchetti (*Una croce in camposanto* del 1886 e *Serenata* del 1894) e *Rosa* (1890) su testo di Rocco Emanuele Pagliara interpretano al meglio questo filone. Emerge isolata la naturalistica *Sera d'estate* dalle pascoliane *Myricae* (1894).

37 «Per accontentarti ò cercato i numeri della Lettura: ò trovato il II e il III: il primo lo troverò in viaggio, spero», scrive il musicista a Leonardi da Pesaro il 19 marzo 1902, 52M. Leonardi parla di un quaderno del 1897-98 dove il padre aveva trascritto testi da Saffo a Dante, da Voltaire a Leopardi, da Fogazzaro a Stecchetti. La consuetudine di segnalare all'amico letture interessanti si ha anche in questo pas-

abbonato precocemente (e con eroico investimento)[38]; sappiamo della vasta circolazione in queste provincie austriache di periodici italiani come «L'Illustrazione popolare» o «L'Illustrazione italiana»; possiamo sfogliare alcune riviste («L'Araldo», ad esempio) che, pur locali, hanno l'ambizione di non restare confinate allo status di 'fogli di provincia', ma di essere almeno strumento di collegamento con altre aree, in particolare con quella triestina.

Ritenendo di largo dominio l'*Epistolario* curato da Claudio Leonardi, non ci soffermiamo su Lino Leonardi, Giovanni Giovannini o altre figure che nel volume vengono evocate a proposito degli anni formativi, e non solo, del nostro autore. Allarghiamo invece lo sguardo ad una prima e incompleta ricognizione di famiglie frequentate da Zandonai fin dalla preadolescenza.

Nell'area di Sacco e dintorni si incontra una suggestiva concentrazione di famiglie nobili o comunque benestanti, ricche di interessi culturali e artistici, con estesi legami in tutto il territorio trentino, in Italia (Milano, *in primis*) e, come è naturale, in Austria. Baroni Cavalcabò, Fedrigotti, Marzani, Malfatti, de Probizer, Cavalieri, Pizzini, Ferrari, Spagnolli, Ravagni, ...: pur in questa piccola comunità la lista potrebbe allungarsi anche in funzione delle parentele che si ramificano fra Rovereto e Trento.

A poche centinaia di metri dalla casa di Zandonai, si trova la residenza dei conti Fedrigotti, citati nelle cronache come musicisti dilettanti soprattutto tra la fine del '700 e la prima metà del secolo successivo: generazione dopo generazione si affollano cantanti, flautisti, violoncellisti, cembalisti, compositori; nonché mecenati e organizzatori di opere teatrali a palazzo. Fino a Filippo Bossi Fedrigotti, personaggio di rilievo nelle prime fasi pubbliche della vita musicale roveretana, che avrebbe indirizzato alla capitale austriaca lo studente Zandonai.

Nell'affettuosa opera di *patronage* una posizione di assoluta rilevanza ha Luisa de Probizer nella cui casa di Isera Zandonai beneficia di contatti significativi con il mondo più largo[39].

---

saggio da una lettera scritta da Arco un paio di mesi dopo: «ti ringrazio dei libri [...] le poesie le tengo per copiarne qualcuna nel tempo che mi avanza». Zandonai a Leonardi, 4 maggio 1902, *ERZ* 54M.

38 «Nuova Antologia» e «La Lettura»; «La Voce» gli era disponibile in casa dell'amico Pietro Marzani di Villa Lagarina. Interessante, anche se non inconsueta nella società trentina, l'assenza di pubblicazioni dal mondo tedesco e la presenza di riviste francesi come la «Revue des deux Mondes», il «Mercure de France», «La Plume», «L'Hermitage». C. Leonardi, *Epistolario ...*, p. 30.

39 Piero Antonio Prevost Rusca, *Memorie dell'Ottocento: Luisa de Probizer* (1854-1937), in «Studi Trentini di Scienze Storiche», a. XLIV, 1965, n. 2, pp. 153-161.

I de Probizer erano parte di una società periferica ma ben connessa sia con il mondo germanico che, forse soprattutto, con quello italiano; per gli spiccati interessi culturali ed artistici avevano contribuito a creare nell'area di Isera (sulla destra Adige rispetto a Sacco e Rovereto) un ambiente intellettualmente aperto e vivace[40]. Di Luisa de Probizer sono ricordati «l'ingegno brillante, la squisita signorilità dei modi, l'equilibrato desiderio di introspezione analitica delle cose», nonché «la predilezione per la musica e la lettura»[41]. Sappiamo che la famiglia possedeva un'imponente biblioteca, ritrovata quasi distrutta al rientro dall'internamento a Katzenau e altrove, dopo la guerra. Non solo animatrice di incontri sociali, Luisa de Probizer è attiva oltre le pareti del suo salotto: «Scrisse per giornali e riviste, animò iniziative a sfondo culturale, filantropico e irredentista, ovunque affermando con inflessibile coraggio le sue concezioni»[42].

Nel suo salotto si incontravano intellettuali, artisti, nobildonne; le baronesse Malfatti, Todeschi, Pizzini, Piomarta, la contessa Thun, e 'cittadine del Regno' (da Verona, da Ferrara, dalla Sicilia) garantivano un fiorente intreccio di relazioni locali e ad ampio raggio.

Non si pecca di fantasia immaginandola tra gli *chaperons* culturali del giovane Riccardo e intelligente *entremetteuse* per facilitargli l'accesso ai salotti milanesi. Per tutta la vita lo segue con affetto[43] e orgoglio quasi genitoriale come provano la corrispondenza e la nutrita raccolta di documenti (spartiti, lettere, articoli) accumulata a illustrazione della carriera del musicista.

Tra le presenze più assidue nel salotto di Luisa viene citata Adelina Alberti Poja, di Marano d'Isera, relativamente nota pianista dilettante; sue frequentazioni artistiche anche di gran rilievo sono testimoniate da-

---

40 Era sorto «intorno a lei e alla famiglia [...] un vero 'piccolo mondo' di inestimabile valore morale, e se l'allora direttore del teatro alla Scala di Milano, il Maestro Vittorio Mingardi, poteva farsi una festa nell'ospitarla a una 'prima', partecipavano con non minore fervore al cenacolo della sua casa i musicisti Marco Anzoletti e Riccardo Zandonai». *Ivi*, p. 157.

41 *Ivi*, p. 155.

42 *Ivi*, p. 157.

43 Ancora nel 1934 gli scriveva: «Dunque ci rivedremo finalmente! Questa sarà una consolazione in mezzo alle traversie ed agli affanni di un'epoca per noi infamata. [...] Non ho scritto da tanto tempo perché sono *giù* di spirito e di corpo. Gli ottanta anni pesano coi loro acciacchi, colla loro stanchezza, e se il cervello resiste ancora, è per constatare tutte le manchevolezze a cui la grave età mi condanna - Però il cuore anch'esso non cede e fino all'ultimo respiro vuole essere [...] fedele ai suoi affetti, alle sue amicizie, alle sue predilezioni». *ERZ* 2837M.

gli autografi raccolti in un album: Catalani e Bazzini nel 1891, Zandonai nel 1930. Per non dire di una traccia lisztiana[44].

Un'altra testa di ponte, originaria di Ala ma residente a Milano, è un personaggio ancora più significativo dal punto di vista artistico: Elvira de Gresti di S. Leonardo[45] apparteneva ad una famiglia eminente e, non legata da impegni matrimoniali, era diventata molto più che una pianista dilettante. Conquistata una autonomia notevole per una donna nubile di fine Ottocento, si era trasferita a Milano dove frequentava i migliori circoli, apprezzata come concertista e compositrice. «Dilettante di genio», la definisce Paola Ciarlantini[46]; «eccellente pianista e autrice di ispirate canzoni» nelle parole di Alfredo Untersteiner[47]. I suoi lavori sono pagine pianistiche e soprattutto un buon numero di liriche nelle quali si nota l'adesione a modelli liederistici tedeschi, testimonianza di una relazione profonda con la cultura e con ambienti d'oltralpe[48].

Zandonai comincia a frequentare la casa di Elvira de Gresti all'inizio del 1903; è a questa artista dotata e ricca di esperienza che presenta alcune liriche (sicuramente *Visione invernale*), traendone probabilmente suggerimenti e stimoli sia musicali che letterari. È da notare che nel catalogo di Elvira de Gresti compaiono almeno due titoli in comune con quelli di Zandonai: *Alba d'aprile* su testo di Angiolo Orvieto (nella collezione privata, pagina non datata) e, ancora più degno di nota, *Sotto il ciel*, con lo stesso testo di Vittoria Aganoor che Zandonai musica con molta probabilità intorno al 1903, pubblicandola nella raccolta del 1920.

Da quando sempre più numerose diventano le occasioni sociali e le conoscenze personali dobbiamo immaginare un crescere esponenziale di suggerimenti e sollecitazioni. Un esempio tra altri (e chissà quanti ne sono andati perduti) di segnalazione di versi suggestivi è contenuto nell'unica lettera superstite dell'intero 1904: «Caro amico, Grazie, grazie di cuore per la vostra bontà squisita! Spero che vi sarà già pervenuto il madrigale da musicare. Ad ogni modo, ve lo scrivo di nuovo, qui innanzi. Saremo felici di avervi tra i nostri collaboratori! Di cuore Aff. GAT»[49].

---

44 «Alberti Poja, Adelina», in Carlini e Lunelli, *Dizionario biografico ...*, p. 4.

45 Luisa Pachera (a cura di), *Elvira de Gresti di San Leonardo. La vita e le opere*, Rovereto, Osiride, 2010. La monografia contiene anche il catalogo delle opere, la riproduzione di diverse pagine musicali, un CD con composizioni per voce e pianoforte.

46 Paola Ciarlantini, *Elvira de Gresti* (1846-1937), in L. Pachera, *Elvira de Gresti ...*, pp. 45-75.

47 A. Untersteiner, *Appunti...*, p. 442.

48 Quasi la metà di queste pagine mettono in musica testi, in originale, di Goethe, Lenau e altri poeti di lingua tedesca.

49 Lettera di Antona Traversi a Zandonai del 22 agosto 1904, *ERZ* 63M. Il brano

E segue la poesia promessa, presumibilmente opera del mittente stesso: l'acronimo corrisponde a Giannino Antona Traversi, letterato e commediografo milanese[50], intellettuale pieno di curiosità e ricco proprietario fondiario.

Un altro indizio di persone significative collegate allo specifico genere della lirica da camera è dato dalle non moltissime dediche; amicizie, affetti speciali, riconoscenza si collegano a nomi più o meno noti, conferendo al gesto qualcosa di più di una convenzione: Tarquinia Tarquini (il trittico di cui si dirà più oltre), donna Vittoria Cima (*Visione invernale*), Tancredi Pizzini (*Ultima rosa*), Augusto Barattani, romanziere e novellista, traduttore di Zola (*I due tarli*), Elena Alberti Saunders (*Serenata*), Luisa de Probizer (*Notti d'agosto*), Luisa Maria Menapace Butti, indicata in una copia manoscritta come «squisita interprete di *Sotto il ciel*».

Alma natura[51], struggimento amoroso, spleen

Se tanto spazio ha questo genere nel formarsi del giovanissimo Zandonai, non è vanamente compilativo soffermarsi sugli autori e i soggetti prescelti con singolare precocità.

> Lino mio, la primavera risveglia i cuori assopiti nelle nebbie invernali: in mezzo al rinascimento della natura, sentiamo più profondamente, amiamo più appassionatamente. A te venga dunque il mio saluto primaverile[52].
>
> Eppure è primavera! Ti immaginavo assorto in mille impressioni belle, soggiogato dall'incanto della stagione [...] Pensa che vien l'estate e ci potremo abbandonare al nostro grande amore: ai monti nostri. Io sogno già mille impressioni nuove[53].

---

citato diventa *Madrigale* (RZ 183), che fra i manoscritti zandonaiani è in versione per canto e pianoforte, con l'indicazione «dall'operetta *I Gili* [sic] *di Francia*». Catalogato da Diego Cescotti nella sezione *Musica vocale profana*, ha probabilmente conosciuto la destinazione finale con accompagnamento orchestrale, non reperito.

50 Giannino Antona Traversi (1860-1939), autore di numerose commedie, membro della Commissione esaminatrice dell'Accademia Filodrammatica di Milano; eletto senatore in più mandati, si distingue per il dinamismo politico e soprattutto per l'impegno commemorativo dei caduti della Grande Guerra.

51 Titolo che Enrico Panzacchi dà al secondo volume dell'edizione definitiva delle sue opere (1894).

52 Zandonai a Leonardi, Pesaro, 2 marzo 1902, *ERZ* 50M.

53 Zandonai a Leonardi, Pesaro 25 aprile 1907, *ERZ* 74M.

Il diciottenne della prima citazione si ritrova con la stessa freschezza nell'esortazione di cinque anni dopo, rispondendo a messaggi depressi dell'amico. Continuamente riaffermato in lettere e interviste, un senso della natura visceralmente sentito è uno dei tratti caratteriali oltre che tematici di Zandonai: c'è l'aspetto estetico-affettivo nella passione per i fiori e c'è la tensione etico-atletica dell'amore per la montagna; ma si raggiunge un'adesione quasi biologica nel rapporto con le piante da coltivare e gli animali da allevare.

Tra i tanti soggetti che ritornano nel *corpus* zandonaiano la natura appare come il più pervasivo e autenticamente sperimentato; altri temi (morte, estenuazione amorosa, riflessione intimistica, più raramente metafisica) sono emanazione dell'estetica decadente e rischiano trattamenti di maniera. Ma forza, varietà, mistero, inafferrabilità e insieme familiarità con il mondo naturale hanno per Zandonai valore di radici.

Proprio in dialettica con queste radici, l'altro nodo profondo del sentire zandonaiano è una nostalgia che, pur con potenziali basi autobiografiche (ricordiamo il quindicenne che emigra solo a Pesaro, l'irredento che segue da lontano la tragedia bellica che spazza la sua casa, la pendolarità di una vita tra Italia centrale e Trentino), è un tratto permanente, nascosto da un atteggiamento di grande pragmatismo.

Quella delle tensioni amorose è un'altra zona difficilmente accessibile, se si esclude qualche accenno epistolare da cui emerge una passionalità tinta di orgoglio. Alla ricerca di spiragli su una intimità ben difesa è legittimo considerare alcune scelte testuali (pagine come *Bacio morto*, *E te lo voglio dire* e molte altre cariche di uno struggimento ora soffocato ora erompente) non semplice tributo ad una moda diffusa, ma riflessi di esperienze sentimentali.

Poeti

Nel saggio di Meloncelli prima citato, dopo una rapida analisi del repertorio di Alaleona, Pinsuti, Marchetti, si legge: «Scelte più consapevoli e legate a un patrimonio poetico contemporaneo e comunque apprezzabile sul piano puramente letterario si ritrovano nelle liriche di Riccardo Zandonai [...]»[54]. Meloncelli poteva riferirsi solo alla parte già emersa, maggioritaria ma non completa; ma guardando all'intero repertorio, e comprendendo quindi anche i primi saggi compositivi, si è col-

[54] Raoul Meloncelli, *Poesie e poeti...*, in F. Sanvitale, *La romanza...*, p. 114.

piti dalla varietà di valore e di poetiche delle firme a cui Zandonai si rivolge; rappresentativo del gusto di un'epoca e della diffusione di raccolte, antologie, riviste o rubriche poetiche, il panorama si presta a confermare gli studi sulle abitudini di lettura della società italiana, compresa la parte trentina. In grande prevalenza i diversi autori compaiono come *unicum* o al massimo con un paio di esempi: nomi noti (De Amicis, Fogazzaro e Ghislanzoni, questi ultimi con due occorrenze), altri dei quali si è appannata o proprio dimenticata la notorietà di cui godevano intorno al giro di secolo (Giovanni Marradi, Tommaso Cannizzaro, Rosa Vagnozzi[55]), altri ancora che sopravvivono in una rada bibliografia (Vittorino Tommasini, Linda Magrini), alcuni poi per i quali la ricerca generica (indici, dizionari, risorse *online*) non ha fatto emergere alcun dato.

Senza seguire filo per filo le tracce trovate (né denunciare quelle non trovate), da questa molteplicità di voci possiamo dedurre che l'interesse del primo Zandonai andasse a temi, qualità evocativa dei testi, varietà di strutture metrico-formali, più che ad una reale consonanza con il mondo poetico degli autori. Nel corso di pochi anni, tuttavia, emergono alcuni nomi privilegiati, in corrispondenza con l'evolversi del gusto diffuso[56], ma soprattutto con il definirsi nel musicista di un personale mondo poetico e stilistico[57].

Da un punto di vista quantitativo quattro sono comunque le presenze più ricorrenti:

Lorenzo Stecchetti (10), Ada Negri (9), Enrico Panzacchi (8), Giovanni Pascoli (6).

---

55 Rosa Vagnozzi (Roma, 1857-?) è autrice di una nutrita produzione poetica (dai *Fiori di prato* del 1882 a *Il fiore dell'affetto*, 1903, più le 12 romanze per musica *Io sono l'amore*) che trova ripetute interpretazioni musicali: lo stornello *Sol di primavera*, musicato da Giuseppe Miceli (pubblicato intorno al 1900), *Lucciole*, con musica di Francesco Saverio Collina (1854-1935); *Quattro melodie* di Luigia Ungherini (*Io son l'amore*; *... o mi vedrai morir*; *Perché...* ?; *Una spina ho nel cuor* (Ricordi 1913). Il nome di Vagnozzi è inoltre legato ad alcuni fortunati racconti per ragazzi e 'per signorine', ristampati per decenni con diffusione anche all'estero come letteratura edificante d'ispirazione cattolica (come i racconti storici *Cæcilia* e *Figli di martiri*).

56 «Buoni lettori sono invece gli operai [...]. Dei nostri autori italiani amano moltissimo il De Amicis, quindi il Giacosa e il D'Annunzio. Meno il Fogazzaro. Le loro più vive simpatie sono ancora per il Cavallotti. Leggono anche Carducci, Ada Negri e Rapisardi». In *I libri più letti dal popolo italiano: Primi risultati della inchiesta promossa dalla Società bibliografica italiana*, Milano, Società bibliografica italiana, 1906, p. 12.

57 A conferma di un discernimento consapevole, autori di ampia popolarità (uno per tutti, Annie Vivanti) non compaiono mai; mentre altri, frequentati nei primi anni, spariscono a partire dall'inizio del nuovo secolo.

Lorenzo Stecchetti. Anche se condivide con Ada Negri la maggiore rappresentanza, la poesia di Olindo Guerrini (1845-1916) perde presto interesse per Zandonai che lo abbandona con il nuovo secolo. La raccolta *Postuma* (1877) da cui sono tratti tutti i testi musicati era stata un caso letterario: all'interno di un'antologia surrettiziamente autobiografica si susseguono quadretti grotteschi, stucchevoli, patetici, ironici, ma anche amorosi e pieni di una freschezza solo apparentemente ingenua, attingendo alle più varie forme (dall'ode saffica, al sonetto, allo strambotto, al rispetto toscano). Con il suo stile misto, evocativo o francamente imitativo di modelli alti (classici greco-latini, provenzali, francesi, ...) questo «Baudelaire che sa sorridere di se stesso»[58] si fa amare per la sua immediatezza e risponde al clima ripiegato e disilluso dell'Italia postunitaria.

La decina di liriche musicate da Zandonai appartiene al periodo 1895-1899 (anche quella non datata è ascrivibile agli stessi anni). Oltre alla suggestione ambientale (Stecchetti essendo tra gli autori più popolari del tempo), il giovane studente può essere stato stimolato dal confronto con strutture, forme metriche, citazioni stilistico-tematiche spazianti dall'arcaismo popolare alla raffinatezza della moderna poesia francese. Ma forse quello che ha fatto tornare più volte a queste pagine è la musicalità orecchiabile e la qualità iconica di Stecchetti che eccelle nel racchiudere in strutture circolari immagini insieme sentimentali e timbricamente caratterizzate[59].

Ada Negri. La fedeltà più coltivata nel tempo è quella per la poetessa lodigiana[60]. Recenti studi hanno ricostruito la copiosissima produzione musicale basata su testi negriani[61] e anche in questo Zandonai segue un *mainstream*, a partire da *Storia breve* (RZ 26), tra le poesie più frequentate dai musicisti; da Respighi, per esempio, che a lungo ritornerà ad

---

58 Dall'Introduzione a LORENZO STECCHETTI, *Postuma*, a cura di Claudio Mariotti e Mario Martelli, Roma, Sabino ed., 2001, p. XLIV.

59 «[È] tutto [...] un pretesto per far risuonare nella sua perfezione, più o meno lunga, nell'aria una nota, è dal Guerrini preso, fino in fondo, sul serio: tisi mortali, abbandoni da parte della donna amata, goliardici inviti a donnine allegre, infocate dichiarazioni d'amore, maledizioni e benedizioni, dubbi su se stesso e certezze su altri, anatemi contro un paese o contro un personaggio, cupi presagi e patetici addii, bestemmie e preghiere, servotte e contesse, bigotte e miscredenti [...]». *Ivi*, p. XLIII.

60 Almeno nelle aree urbane del Nord, i libri di Ada Negri sono anche patrimonio di lettori meno colti desiderosi di formarsi autodidatticamente, come rilevato in ELISA GAMBARA, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2010.

61 Gli studi di Mario Genesi ne hanno raccolto diverse centinaia.

Ada Negri, cominciando nel 1896 (*L'ultima ebbrezza*, *Notturno*, *Lagrime!*). Se Respighi si rivolgerà sempre più a stimoli complessi e lontani (D'Annunzio, Shelley, Tagore, poeti armeni), Zandonai farà propria questa voce del dolore a fior di pelle e della passionalità più aperta. Quattro poesie da *Fatalità* (1892), tre da *Tempeste*[62] (1895), altre due fuori raccolta: nelle pagine del 1897 il quattordicenne Zandonai sembra soggiogato dalla sintesi fredda e straziante di quel *Bacio morto* (RZ 40) nato probabilmente in coppia con *Storia breve.* Anche qui per Zandonai l'interesse tematico-sentimentale (la passione, lo slancio vitalistico, l'immedesimazione con una natura selvaggia e incontaminata) è rafforzato dalla qualità sonora, dal fluire ritmico e dal vigore declamatorio del verso negriano[63]. E così per molti anni le corde interiori di Zandonai hanno risposto al potere evocativo e melodrammatico di questa «musica di troppi ottoni», secondo l'espressione di Pietro Pancrazi.

Enrico Panzacchi. Uno dei più prolifici autori di testi musicati, sembra essere per Zandonai l'innamoramento di una stagione (1899-1900). Pur appartenendo ad altro secolo (1840-1904), Panzacchi ha mantenuto una notorietà vastissima lungo i primi decenni del Novecento (numerose le ristampe, in particolare della raccolta *Lyrica*, 1877), influenzando in modo non trascurabile sia poeti come Pascoli e D'Annunzio, sia tanti compositori catturati dall'eleganza e dalla signorilità poetica e musicale delle sue romanze[64]. Molto si è sottolineata la qualità melodica e la ritmica pulita ed evocativa dei suoi versi; tratti questi che, insieme all'espressione della natura («Il meglio del Panzacchi è una certa impressione di soli, di notti, di campi nelle varie stagioni», secondo Francesco Flora) e ad un pronunciato sentimentalismo, sono di sicura presa per l'adolescente che nel giro di quattordici mesi gli si dedica con regolarità: da *Vien presso a me* (RZ 68, del giugno 1899) a *Triste ritorno* (RZ 75, agosto 1900) con una doppia ripresa nell'ottobre 1903.

---

62 Le «vibranti liriche» ottengono un'accoglienza entusiastica da parte, per esempio, di Boito e Giacosa che, oltre alla componente di denuncia sociale, esaltano la carica passionale e autobiografica («libro sul quale ho tanto pianto, tanto sofferto, e che tanto contiene di te», scrive Negri in una lettera a Ettore Patrizi).

63 «[...] l'aspetto prosodico [è] stato un elemento decisivo dell'enorme popolarità di cui questa poesia godette. L'afflato baldanzoso delle liriche di *Fatalità* e *Tempeste*, che tanto impressionò i contemporanei, deve non poco ad un assetto metrico ritmico improntato ad una cantabilità vigorosa e al tempo stesso facilmente fruibile». In E. Gambara, *Il protagonismo*..., p. 52.

64 *Il piccolo romanziere* (1872), la sua prima raccolta di «poesie meliche», esce da Ricordi con il sottotitolo *Raccolta di poesie liriche per Musica da Camera*, dedicato a Angelo Mariani.

Giovanni Pascoli. L'incontro con la sua poesia avviene nell'ultimo anno di studi producendo pagine di grande maturità e sensibilità. Oggetto di analisi specifiche in questo volume, ci limitiamo qui a lasciare la parola a Zandonai:

> Io ho avuto in passato una specie di cotta per questo poeta che si presentava – vi parlo di 40 anni fa – con una forma modernissima allora; e forse questa cotta è venuta dallo stesso mio maestro Mascagni che era molto amico e ammiratore del Pascoli. È strano però che dopo 40 anni, ritornandoci sopra, la mia ammirazione rimane intatta mentre è scemata in parte quella per il decadente d'Annunzio. Non c'è dubbio che il poeta romagnolo è un grande artista, che al di là della forma purissima, come sensibilità non è stato ancora raggiunto da nessuno dopo il formidabile Carducci che io amo molto meno e che mi sembra spesso squilibrato. Che i letterati perdonino un giudizio così severo dato da un ignorante della mia risma!![65].

Nel paniere dei poeti di Zandonai colpisce l'assenza di D'Annunzio, a parte *Spandono le campane* (RZ 124), scritta molti anni prima della stagione di *Francesca da Rimini.* Insieme al rigetto, la citazione precedente ricorda la fascinazione giovanile verso il Vate, di cui nel 1911 musica un testo più impegnativo nel poemetto per baritono e orchestra *Vere novo* (RZ 164).

Vittoria Aganoor Pompilj. Oltre a Deledda e Negri, altre voci femminili percorrono il catalogo zandonaiano; anzi, considerando che nei due quaderni manoscritti costituiscono circa un quinto dei testi, assumono una presenza rilevante. La poetessa padovana aveva colpito Zandonai prima che le *Nuove liriche*, uscite nell'anno della morte (1910), e il conseguente suicidio del marito ne avvolgessero la figura di un velo struggente. Le tre poesie scelte da Zandonai sono tutte racchiuse nei quaderni rilegati; possiamo situare quindi l'incontro con la poesia di Aganoor nei primissimi anni del secolo, forse proprio a ridosso della pubblicazione di *Leggenda eterna* (1900) da cui sono tratte *O dolce notte* (RZ 118), rimasta inedita, e *Sotto il ciel* (RZ 102) che apparirà nella raccolta del 1920 insieme a *La Serenata* (RZ 103)[66].

---

[65] Zandonai a D'Atri, 21 aprile 1942, *ERZ* 5791.

[66] Diversi autori (tra cui Roberto Rossi, Ercole Marescotti, Pier Adolfo Tirindelli) sono stati attirati dalla vena affettiva e dalla musicalità della poetessa veneta. Oltre a *Pioggia* (1909), Respighi mette in musica *E se un giorno tornasse* (1911), rendendolo area di sperimentazione per stile e tecnica costruttiva (abolizione di tempo, linguaggio modale, ritmo totalmente modellato su quello testuale).

Voci straniere. Se, considerata la prossimità geo-culturale, potevamo aspettarci qualche traccia di poesia tedesca, l'unico esempio è *Risplende l'amor mio ne la funesta* (RZ 120) da Heine. La figura leggendaria di Sándor Petöfi si affaccia nella terza lirica (*Tu eri il sol fior*), una catena di metafore sul senso di perdita. Altre presenze di autori stranieri si riducono a Henry Wadsworth Longfellow e Alfred Tennyson. Del primo, tradotto e amato in lingua italiana almeno dagli anni Sessanta dell'Ottocento[67], attraevano l'accento romantico, quando non gotico, e la valenza edificante. Volumetti versati alla Biblioteca Comunale di Trento sono testimonianze eleganti e personalizzate della circolazione trentina del poeta di Portland[68]. Zandonai musica una *Serenata*, titolo generico non rintracciato nelle raccolte poetiche, con un testo legato all'ambientazione notturna propria di molte pagine già più volte musicate negli anni '80-'90 del vecchio secolo[69].

Tra i poeti di lingua inglese, nelle biblioteche private del periodo Tennyson godeva di una posizione analoga a quella del contemporaneo americano, con una fortuna che risaliva ugualmente alla metà degli anni '60. Forse meno utilizzato dai 'romanzisti' (qualche titolo si trova in Tosti) presentava comunque fascinose ambientazioni: ombre della natura, miti classici, leggende medievali. Con *Il suono del corno* (RZ 86) Zandonai si immerge in una sintesi di amore e natura entro la cornice antica evocata da un castello e percorsa dal *topos* romantico del richiamo lontano[70].

Primizie

Si è già sottolineata l'assidua dedizione alla lirica cameristica negli anni di lavoro con Gianferrari e Mascagni. Soffermiamoci quindi sulle liriche che possiamo considerare l'inizio e la conclusione dello 'studente Zandonai': *Un organetto suona per la via* (1895) e *E te lo voglio dire* (1900).

---

67 Vedi Ina Tosi, *Longfellow e l'Italia*, Bologna, Zanichelli,1906.

68 Per esempio le *Liriche e novelle* (Le Monnier, 1896) appartenute a Marco Anzoletti e *Liriche scelte* (Castaldi 1903) donate da Anna Bertoni Trentini.

69 S*tars of the summer night*, musicata da Luigi Caracciolo e da Francesco Paolo Tosti, *Good night* da Luigi Denza.

70 Negli anni Trenta Zandonai si rivolgerà al poeta inglese con l'intenzione di musicare *Enoch Arden*, progetto mai realizzato.

Un organetto suona per la via (RZ 25). Sull'autografo molto sbiadito che, tra cancellazioni e correzioni, mantiene il segno del lavoro *in progress* uno Zandonai che ormai guarda alla sua storia annota: «Piccola lirica scritta nel 1895[71] a 12 anni».

Il soggetto, familiare nel paesaggio urbano di fine secolo e oltre, si incontra frequentemente nella letteratura coeva come sintesi di attenzione sociale (la voce del popolo, la sua miseria) e profondo struggimento (malinconia o nostalgia d'amore)[72]. La nota poesia di Lorenzo Stecchetti (dalla raccolta *Postuma* del 1877) alza il tema ad icona popolare e circolerà per decenni ispirando da subito una serie di trasposizioni musicali, a partire da quelle più note di Busoni (1879) e di Leoncavallo (1880)[73].

Stecchetti stringe il suo quadretto intimistico nella sintesi di un rispetto toscano; il contenuto sentimentale risuona attraverso anafore arcaicizzanti, anagrammi, bisticci fonici (occhi-ecco-chino) che ne definiscono il carattere malinconico-cullante e la rendono anche tecnicamente anticipatrice di un'estetica crepuscolare.

Un organetto suona per la via
la mia finestra è aperta e vien la sera.
Sale dai campi alla stanzuccia mia
un alito gentil di primavera.

Non so perché mi tremino i ginocchi
non so perché mi salga il pianto agli occhi.
Ecco io chino la testa in sulla mano
e penso a te che sei così lontano.

Potendo solo congetturare da cosa derivi la scelta di questa poesia per quella che si sarebbe conservata come prima opera compiuta, due aspetti si presentano con evidenza, uno biografico, l'altro testuale.

---

71 La data presenta una curiosa correzione: su un evidente '1905' la stessa mano corregge a dieci anni prima forse aggiungendo a rinforzo l'età.

72 C'è una poesia straziante dal secondo volume *Le Danaidi* (1897) di Artuto Graf («Hai tu la notte mai da lunge inteso/ Singhiozzar nella strada un organetto?»), con un parallelismo proustiano tra la melodia che sale dalla strada e un tempo felice trascorso (madre perduta, amore perduto) che si conclude con «Piover ti senti giù dagli occhi il pianto,/ Senti una lama che ti passa il core».

73 Da ricordare quelle di Catalani (1887), ancora in un repertorio di nicchia, e poi una lunga serie (per la penna, tra gli altri, di Scontrino, Bartolucci, Steffani, Costa) oggi decisamente dimenticate.

Della familiarità con un organetto abbiamo testimonianza in una memoria lasciata dal cugino Oliviero Costa che a titolo apologetico racconta l'incontro del giovane Riccardo con un'anziana vedova cieca e il suo strumento[74].

Ma è il testo che per senso e per struttura si presta ad un esercizio compiuto. I versi regolari con la metrica discorsiva conciliano la facile musicalità delle rime con la compiutezza delle immagini racchiuse all'interno di ogni verso, suggerendo un periodare musicale dalla quadratura sfumata, confortevole quindi, senza pesantezza.

Al tono idillico e volutamente dimesso della poesia corrisponde appropriatamente una melodia aerea e quasi titubante che si carica nel terzo distico seguendo sia lo scarto narrativo (l'esterno che si riflette nell'animo) che le attese formali; il ritmo di barcarola che accompagna l'inizio e la conclusione àncora il canto pensoso ad un clima di ipnotico realismo. La forte aderenza tra atmosfera poetica e invenzione musicale è compiutamente riconosciuta da Diego Cescotti:

> In questa sua prova infantile Zandonai mostra di saper già individuare il giusto registro per esprimere alcuni dei motivi che poi diventeranno ricorrenti nella sua poetica: la nostalgia, la lontananza, la suggestione ambientale. È un acquerello a tinte tenui che parla di piccole cose, di sentimenti delicati e pudicamente espressi[75].

E te lo voglio dire (RZ 72). È il brano che conclude ufficialmente la fase formativa, almeno per sigillo editoriale[76], sia pure all'interno di una raccolta gratulatoria (in occasione dell'onomastico di Mascagni) e antologica (pagine di 11 allievi rappresentati in ordine alfabetico).

Come ha già sottolineato Piero Mioli[77], il florilegio segue la consuetudine dell'omaggio, esemplifica la varietà di generi contigui e spesso ambivalenti (romanza, melodia, leggenda, preghiera), presenta una pa-

---

74 Oliviero Costa, *Descrizioni sulla vita giovanile del Maestro Riccardo Zandonai*, manoscritto conservato presso la Biblioteca Civica di Rovereto. Nella memoria di Oliviero, nel giorno importante delle prove per l'*Inno degli Studenti trentini*, sulla strada per Rovereto, Zandonai avrebbe aiutato a spingere il carretto con lo strumento che la vedova, conosciuta in paese come la Gioconda, usava per guadagnarsi la vita.

75 Diego Cescotti, *Le liriche da camera di Riccardo Zandonai: il versante intimistico di un autore di teatro*, note al CD Victor NCS-298, 2002.

76 *Album vocale per una voce con accompagnamento di pianoforte*, Trieste, Schmidl, 1901.

77 Piero Mioli, *Ballate, preghiere e stornelli. Titoli e generi della romanza da Mercadante a Respighi*, in F. Sanvitale, *La romanza...*, p. 29.

rata di poeti (Panzacchi, il più noto, ricorre due volte, per Zandonai e Riccitelli[78]) e soprattutto di temi: il paesaggio naturale di varia ispirazione (maggio come simbolo beneagurante, tramonto, notte), una preghiera parafrasata, l'amore sofferente (struggimento, confessione).

E te lo voglio dire era stata musicata diverse volte e proprio nello stesso giro di tempo in cui arriva sul pentagramma di Zandonai[79], che, tra l'estate del 1899 e quella del 1900, si era confrontato già cinque volte con poesie del poeta emiliano[80].

Passa la tua bellezza inclita e in core
di te nascostamente io mi consumo.
Sei l'ignoto per me, sei come il fiore
di cui s'asconde il nome ed il profumo.

Forse il tuo nome mi farà beato,
forse il tuo bacio mi farà morire.
Ma che valse beato avvelenato?
Sento che t'amo e te lo voglio dire.

Anche in questo caso un testo breve su cui si costruisce una pagina rapida, senza introduzione e senza indugi tranne il breve respiro tra una strofa e l'altra; parsimoniosa in modulazioni, porta la linea vocale su un declamato diatonico che si adagia solo sulle sillabe accentate di fine verso.

Senza soffermarci oltre su un'analisi di questa 'opera prima', approfittiamo invece della presenza di più versioni per seguire alcuni rimaneggiamenti, indicativi in parte dei punti di attenzione dell'autore (ritmo, cadenze, gesto conclusivo) e sicuramente della cura minuziosa riservata ad ogni dettaglio. Abbiamo il manoscritto (Pesaro, 1900), l'antologia (Trieste, 1901), la pubblicazione sul quindicinale «La Donna» (1914)[81].

---

78 Primo Riccitelli (1875-1941) avrà alcuni momenti di notorietà come autore di opere teatrali su libretto di Giovacchino Forzano, come *I Compagnacci* (notevole successo del 1923) e *Madonna Oretta* (1932).

79 Oltre ad una presumibilmente più antica di U. Balestrini, citiamo le liriche pubblicate in quegli anni da Alessandro Bustini, Cesare Dobici, Luigi Salina, Ettore Lena, Giuseppe Manente.

80 *Che vuoi da me?* (RZ 74), *Dialogo notturno* (RZ 84), *Triste ritorno* (RZ 27), *Vien presso a me* (RZ 68), *Nell'orto* (RZ 69).

81 Numero del 20 febbraio 1914, a. X, n. 220. Quindicinale illustrato edito a Torino, oltre a rubriche destinate espressamente ad un pubblico femminile (Igiene e salute, Consigli di bellezza e toeletta, Cronache di salotti), «La Donna» contiene sezioni considerevoli e non corrive dedicate all'attualità, alla vita sociale e soprattutto alla cultura: ritratti d'autore, annunci e recensioni di conferenze, concerti, serate di lettura, poesie e, una volta al mese a partire dal numero precedente quello di

Nonostante il carattere occasionale delle pubblicazioni, Zandonai lavora di cesello, intervenendo in modo sostanziale almeno in un paio di passaggi.

Nell'edizione 1901 le differenze con la prima stesura sono molte, alcune solo di sfumatura, altre segno di vero ripensamento: l'indicazione di carattere passa da *Tranquillo* a *Andante sostenuto*, si moltiplicano i segni di dinamica e agogica, si spezza il flusso inserendo pause coronate, si trasformano interi passaggi armonici e di tessitura nell'accompagnamento. Il canto diventa più fluido con l'uso di terzine al posto del ritmo dattilico dell'incipit e il finale passa dal ripiegamento sulla tonica al lancio acuto e più drammatico (oseremmo dire plateale) della dichiarazione amorosa.

L'annotazione di Zandonai sulla propria copia 'mascagnana' («Stampata *alla macchia*, senza l'autorizzazione dell'autore») lascia un'ombra sullo svolgimento dell'operazione e sul livello autoriale di questa versione: ci fu un intervento esterno sul testo musicale, l'utilizzo di una nuova versione non congedata ufficialmente, una sorpresa organizzata nell'ambito della scuola con limitato intervento degli allievi rappresentati, oppure ancora una versione *in fieri* sottratta alla rifinitura?

Molto più aderente all'autografo del 1900, la versione 1914 movimenta il ritmo con un'alternanza di terzine e passaggi più squadrati e riafferma il finale raccolto sull'appoggio di tonica.

Pubblicata su richiesta della rivista intorno al debutto di *Francesca da Rimini*[82], la riproposta di una pagina ormai sorpassata è in esplicita relazione con questa attesissima *première*; e Zandonai sembra prenderne le distanze chiedendo che venga pubblicata «come una mia *lirica giovanile*, e ciò per non *imbrogliare* coloro che hanno seguito la mia produzione di questi ultimi anni» e promettendo «qualche mia composizione più intonata ai miei intendimenti d'oggi. Probabilmente però piacerà meno, ma procurerà un po' più di soddisfazione a me stesso».

Ballade de Miss Hobhouse. Romanza o inno civile?

Se la prima lirica stampata è quel *E te lo voglio dire* di cui si è appena detto; se la tradizione accredita *Visione invernale* (RZ 87) come cavallo

Zandonai, pagine di musica. Le pagine dedicate ad artisti e opere musicali sono firmate da compositrici tra le quali spicca Elisabetta Oddone.

82 Corredato da un'ampia presentazione dell'autore con ritratto fotografico, il numero di «La Donna» porta la data del giorno successivo al debutto di *Francesca*, al Teatro Regio della stessa città d'edizione.

di Troia verso il tempio del maggiore editore musicale italiano, l'*opus* primo di Zandonai nel circuito internazionale è un'opera anomala, difficilmente inseribile tra le sue pagine più rappresentative: la *Ballade de Miss Hobhouse* (RZ 80), (fig. 7, pag. 149).

Le anomalie si registrano su una varietà di piani, a partire dal tema e dal conseguente carattere della composizione: benché tecnicamente resti una lirica per canto e pianoforte, con facilità può essere ascritta (e come tale certamente è stata usata) alla 'lirica corale', scostandosi quindi dal genere intimistico del salotto; lo stesso titolo di *Ballade* ne annuncia l'intento epico e celebrativo, trovando scarsa compagnia nella produzione d'autore contemporanea e segnando forse un primo esempio di questo genere nel secolo che si apriva[83].

Altro dato curioso è la commissione di un lavoro dal forte impegno etico e rappresentativo, così legato all'attualità e alla dimensione internazionale, ad un compositore diciannovenne il cui unico credito, in quell'inizio1903, era la partecipazione ad un'antologia collettiva legata all'ambiente scolastico. Sorprende inoltre che l'editore abbia avuto tale fiducia da stampare a sue spese il lavoro; ancora più degno di nota è l'immediato successo di cui sono testimoni sia la stampa francese che quella inglese. Tutto questo nella relativa indifferenza con cui Zandonai sembra trattare l'opera se, presentandone una copia a Gianferrari, liquida la cosa in due righe: un «lavoro, fatto in un momento, per commissione di una inglese»[84].

Una tale disinvoltura artigianale porta a supporre che in questo caso ci troviamo ad un incrocio di interessi: quello della committenza che ottiene una pagina 'd'uso' scritta da mano tecnicamente attrezzata; quello dell'editore che sostiene un progetto a cui è forse motivato idealmente con un prodotto di presa popolare ma non dozzinale; quello del giovane autore già in grado di distinguere tra istanza artistica e pratica professionale.

---

83 Le poche *Ballate* o *Ballades* d'autore coeve continuano una tradizione romantica innervata di contenuti simbolisti o epico-romanzeschi, si trovano in veste generalmente orchestrale e non necessariamente legate alla forma poetica classica. Avanzando nel Novecento, e con il diffondersi di atteggiamenti *engagés*, il genere avrà vari sviluppi, specialmente attraverso l'ibridazione con la musica popolare.

84 «Le mando una copia della Ballata di Rostant [sic] da me musicata; io però non do molta importanza a questo lavoro, fatto in un momento, per commissione di una inglese, e accolto tanto favorevolmente dalla stampa francese e d'Inghilterra. Giudichi un po' Lei come le pare». Lettera di Zandonai a Gianferrari datata Pesaro 13 luglio 1903, *ERZ* 61. L'opera era stata eseguita per la prima volta in pubblico il mese precedente (giugno 1903) al Liceo Rossini di Pesaro.

Stampata a Bruxelles dall'editore Schott, la prima recensione appare in una rivista svizzera:

> Il y a dans cette musique un bel élan, le rythme ferme et décisif s'accorde bien avec les paroles, inspirées par le héros qu'est miss Hobhouse. L'auteur a conçu sans doute sa pièce pour orchestre; elle ferait ainsi bonne figure; le piano est trop chétif pour chanter l'heroïsme; il y est impuissant. Le texte – un peu mièvre – est de Edmond Rostand[85].

Ancora maggiore popolarità è assicurata poi dalla pubblicazione in un periodico francese di vasta diffusione, gli «Annales politiques et littéraires»: il supplemento al numero del 7 giugno 1903 è in buona parte dedicato all'evento letterario del giorno, l'insediamento di Edmond Rostand all'Académie Française. Discorso dello scrittore, poesia della moglie, profili firmati da altri autori, pagine antologiche del celebrato. E, in fondo, la riproduzione della *Ballade* in musica, ultimo omaggio al poeta.

> Au moment de la guerre des Boers, Edmond Rostand, mû par une pitié généreuse avait composé une ballade... Ce morceau a été mis en musique par M. Riccardo Zondonai [sic]. Et nous sommes heureux de l'offrir à nos lecteurs. Il s'est beaucoup chanté et se chante encore... même en Angleterre...

Da sottolineare quest'ultima concisa frase: benché scritta per esaltare la risonanza del testo più che della musica, diventa una prima traccia di popolarità internazionale per un musicista fino ad allora assolutamente ignoto oltre i confini delle sue due patrie locali.

Ma perché tanto interesse per questa pagina? E chi è l'eroina eponima? Emily Hobhouse[86] era personaggio noto e controverso, soprattutto da quando, nel 1899, aveva portato all'attenzione del mondo le atrocità dei campi di concentramento inglesi durante la guerra boera. Contestata dalle frange nazionaliste, era ammirata in particolare nei circoli femminili più avanzati: il suo pacifismo radicale, la tenacia nell'impegno uma-

---

85 *La Musique en Suisse*, 1° maggio 1903; della penna critica resta la sigla E.S.

86 Nata in Cornovaglia da un pastore anglicano e sorella di Leonard, noto esponente del liberalismo sociale, Emily Hobhouse (1860-1926) stava dedicando la vita a progetti umanitari: miglioramento delle condizioni dei minatori e soprattutto difesa dell'emancipazione femminile; grazie alla propria posizione (era nipote di un membro della House of Commons), ottiene di portare aiuti in Sudafrica e di visitare i campi in qualità di delegata del *South African Women and Children's Distress Fund*. Redigerà un rapporto dettagliato sulle condizioni dei prigionieri, dal quale nascerà una commissione incaricata di ispezionare i campi e investigare sul «crudele sistema» utilizzato per stroncare la resistenza boera.

nitario, il livello politico della sua azione ne avevano fatto uno dei simboli del secolo nascente che si nutriva di conferenze sulla pace e sulla questione femminile.

Edmond Rostand era stato uno dei molti intellettuali europei e americani che avevano preso le parti dei Boeri, denunciando la brutalità del militarismo e dell'imperialismo inglese. Anche se la *Ballade* non lascerà il segno nella storia della letteratura (né della musica), resta da capire perché e per quali vie si sia individuato nello sconosciuto di Sacco il compositore per un testo, *mièvre* sì, ma con queste implicazioni politiche.

L'unica testimonianza di un rapporto di committenza si trova in una lettera a Zandonai datata Ginevra 29 marzo 1903[87]. La scrivente è E.[88] degli Asinelli che, se inferiamo bene dal testo, potrebbe essere cugina di Emily Hobhouse.

L'edizione a stampa deve essere di poco precedente, poiché la lettera comincia in tono colloquiale con un cenno all'eleganza della pubbli-

---

87 Riteniamo utile riportare integralmente la lettera: «Monsieur, / En effet, votre *Ballade* imprimée fait très jolie figure; la couverture, style nouveau, est fort heureusement adaptée au sujet traité. Quant à la mélodie, vous savez ce que j'en pense; j'en ai envojé [sic] de nombreux exemplaires à des artistes et critiques connus et espère de la sorte attirer l'attention sur votre première œuvre. J'y tiens beaucoup. Ce qui m'a beaucoup frappée c'est que l'éditeur Schott a publié ce morceau à ses frais quoique vous soyez encore un inconnu; cela me fait augurer bien de la vente et du bon accueil que lui réservera le public connaisseur. Je me permets de vous envoyer une des coupures d'une des nombreuses lettres de Schott; vous verrez avec plaisir, je crois, qu'en cas de succès vous obtiendrez votre part des bénéfices ou tout au moins une gratification. J'espère de tout cœur que cette joie vous sera réservée. / Ma cousine a été fort touchée de l'intérêt que vous lui avez démontrée en mettant les beaux vers de Rostand en musique; elle m 'a priée de vous faire part de tous ses meilleurs sentiments et d'accepter ses remerciments de coeur ainsi que ceux de sa famille. - La mélodie si grave, si religieuse est faite pour plaire à des Anglais. / Cependant – je viens vous demander de nous faire à tous un second plaisir – si la chose est possible. La famille Hobhouse est plus versée dans la langue italienne que dans la française et par conséquent, admire beaucoup plus la traduction italienne de votre poëte Vezzana. De plus, par une étrange coïncidence, ma cousine porte le nom de "Donna Emilia" dans la famille (dont une branche – celle du Marchese Brancaleone – est italienne). Cela étant, pourriez-vous peut-être mettre en musique la traduction ci-incluse – quand l'inspiration vous viendra? Naturellement, elle ne sera pas publiée et sera uniquement pour ma cousine. Je vous en serais très reconnaissante. Quelque chose de simple n'allant pas plus haut que le [fa su quinto rigo, espresso in notazione] Ma cousine a une belle voix de mezzo contralto (je crois qu'en Italie vous dites: mezzo soprano grave). Que ce soit doux, facile – mais écoutez votre coeur – si les vers vous inspirent. / Tout en vous remerciant encore une fois, je vous prie, Monsieur, de recevoir l'expression de mes sentiments sympatiques. / E. degli Asinelli». *ERZ* 60M.

88 Forse Emilia, considerando quanto dice a proposito della ricorrenza onomastica nella propria famiglia.

cazione. Diverse allusioni ad un carteggio già avviato o a rapporti diretti («Quant à la mélodie, vous savez ce que j'en pense») non danno informazioni sul pregresso; l'accenno all'invio di copie a «artistes et critiques connus» non riguarda soltanto la naturale distribuzione dell'opera patrocinata, ma ci parla anche di un atteggiamento protettivo e mecenatesco, consueto in ambienti che capitalizzano elevate relazioni sociali per costruire reti d'ascesa a giovani meritevoli. Viene sottolineato lo status di «première œuvre», implicando anche una relazione tra l'eminenza del soggetto trattato e l'avvio di una carriera. Il credito per l'opera va tuttavia interamente alla giovane promessa musicale: che l'editore Schott abbia pubblicato a sue spese il pezzo di un *inconnu* è un attestato di fiducia che colpisce la stessa scrivente come eccezionale e foriero di successo; e che una pagina di impegno civile possa diventare una prima fonte di reddito aggiunge corpo all'operazione.

Possiamo dedurre che il fascicolo, stampato senza data, sia uscito intorno alla metà di marzo; la composizione doveva essere molto recente, essendo probabile che l'editore avesse cavalcato la polemica anti-inglese in corso[89], nonché la notizia della prossima ammissione all'Académie Française dell'autore di *Cyrano* e del recente *L'Aiglon* (1902).

Del carteggio che deve avere accompagnato l'impresa editoriale non restano elementi oltre all'esemplare citato[90], né abbiamo trovato notizie su E. degli Asinelli e i suoi rapporti con le conoscenze trentine di Zandonai. All'epoca il nostro autore stava ancora cercando i canali per introdursi nel mondo musicale italiano; i suoi 'protettori' erano principalmente locali, ma poco più di un anno prima l'*Inno degli Studenti trentini*[91] gli aveva procurato una notorietà debordante i confini del Trentino austriaco. Inno sociale, canto di militanza, testimonianza di adesione alla causa nazionale, era anche la dimostrazione che si potevano far entrare in un repertorio militante le finezze di uno stile non corrivo, alcune sorprese armoniche, un ritmo doverosamente scandito

---

89 Anche se la guerra si era ufficialmente conclusa nel maggio del 1902, le polemiche sui metodi dell'esercito inglese e la barbarie dei campi di concentramento avevano mosso una forte e perdurante indignazione a livello internazionale.

90 Nel periodo intorno a quest'opera l'epistolario di Zandonai a nostra disposizione contiene solo poche lettere a Gianferrari; quelle a Leonardi si fermano al giugno 1902 (e si dovrà aspettare il 1907 per la ripresa); l'unico altro accenno al pezzo si trova nella lettera a Gianferrari sopra citata.

91 Il manoscritto porta la data del 4 settembre 1901; la prima esecuzione a Rovereto è del 22 dello stesso mese, fresca di torchio, come troviamo nella lettera a Lino Leonardi del 19 settembre 1901: «domani anzi mi dovrò portare a Trento per correggere le bozze di stampa», *ERZ* 35M.

ma non *pompier*, dove lo squillo marziale si coniugava con un dosato *esprit de finesse*.

Un altro filo indiziario potrebbe essere esemplificativo di possibili intrecci: *Serenata* (RZ 90), su testo di Grazia Deledda (poi pubblicata nella raccolta del 1907), è dedicata alla contessa Elena Alberti Saunders, unica figlia del conte Gustavo Alberti Poja, moglie di Thomas Bailey Saunders[92], originario di Cape Colony, Sudafrica. Il cerchio sembra chiudersi rispetto alla tematica boera; la famiglia Alberti Poja può essere stata anello importante di questa catena e si può leggere nella dedica ad Elena (residente a Londra e chissà se conosciuta direttamente dall'autore) anche il ringraziamento per un'attività di intermediazione?

Semplice opera su commissione secondo l'autore stesso, non abbiamo nessun elemento che dimostri una sua partecipazione ideale alla campagna promossa da Emily Hobhouse[93]; ma è difficile non trovare una prossimità con il clima irredentistico di cui Zandonai è, sia pure in forma laterale, partecipe.

Il testo (una *petite ballade* in piena regola, tre ottave di ottonari con rima ripetuta, ripresa del verso finale e *envoi* centrato sul nome della dedicataria) squaderna la tradizionale dicotomia tra popolo oppresso e ideale di riscatto (a «peuple affolé e «droit violé» corrispondono «honneur» e «foi» nel «cœur de femme») e celebra il Giusto (Miss Hobhouse, ovviamente) prima dell'invettiva finale contro un'Europa indifferente e gelida («Europe! horrible vieille dame/Qui meurs de refroidissement») e dell'ultima ripresa: «Miss Hobhouse est un cœur charmant».

«La mélodie si grave, si religieuse est faite pour plaire à des Anglais», scrive E. degli Asinelli. E infatti più che una romanza è un *anthem* monodico. Ritroviamo l'efficacia ritmica, il controllo altero della curva melodica[94], gli scarti armonici che già caratterizzavano l'*Inno degli studenti trentini.* Qui il cesello è più sottile, giocato su passaggi modali (abbastanza prevedibilmente, l'inizio in minore si apre poi sulle note della

---

92 T.B. Saunders (1860-1928) era di formazione completamente inglese, traduttore di Schopenhauer e autore di saggi letterari e filosofici, Membro del King's College e della London University.

93 Va ricordato che il mondo intellettuale e politico, documentando e indignandosi, aveva denunciato questa barbarie dando vita ad un autorevole fronte di opposizione umanitaria e politica con ampia copertura mediatica (i *reportages* di Rudyard Kipling, Edgar Wallace, Arthur Conan Doyle).

94 La melodia è generalmente contenuta in ambito di ottava anche se, diversamente da quanto scrive E. degli Asinelli, il fa_4 viene oltrepassato toccando più di una volta il la successivo.

speranza e dell'ammirazione) e su qualche curiosità (la seconda aumentata nell'uso alternato di scala minore melodica e armonica). La stroficità è mantenuta solo per le due prime ottave; con la terza, celebrante il generoso attivismo dell'eroina moderna, il canto si innalza in forma declamatoria e affrettata ritmicamente sulla gloria dei tremoli d'accompagnamento. Il ritornello di omaggio poco poteva davanti alla stucchevolezza del verso; però lo tratta con compostezza, coerente con la dignità insieme sobria e trascinante della composizione.

Le due raccolte

Nel catalogo delle liriche si individuano tre nodi, tre 'eventi editoriali' a distanza di circa sei anni l'uno dall'altro, tutti in momenti cruciali della biografia umana e artistica di Zandonai. Parliamo della raccolta del 1907, delle tre liriche su testi francesi del 1913, dell'ultimo gruppo apparso nel 1920. Non sfugge la contiguità con fasi specifiche della produzione teatrale; sintesi di una fase di lavoro o calcolo promozionale, emerge una chiara periodizzazione, dalla primissima fase operistica (*L'Uccellino d'oro* e il *Grillo del Focolare* conclusi nel 1907), alla vigilia del frutto rimasto come culminante (*Francesca da Rimini*, completata a fine 1913), fino alla ripresa post-bellica che prepara *Giulietta e Romeo*.

1907. Andando a Milano nel gennaio del 1903 con *La Coppa del Re* per il concorso Sonzogno, Zandonai si era «tratte[nuto] in quella città approfittando di sentire un po' di musica buona»[95]. Da allora in avanti la frequentazione di ambienti musicali di prestigio gli aveva aperto ulteriori orizzonti intellettuali e sociali.

Abbiamo tante narrazioni (che si riflettono l'un l'altra con le inevitabili varianti) del giovane provinciale che arriva al pianoforte di Donna Vittoria Cima con il genere più appropriato; se è *Visione invernale* quella che entusiasma Boito, non ci stupisce che sia questa pagina ad aprire la prima raccolta data alle stampe e dedicata alla potente sostenitrice.

La via della pubblicazione sarà lunga e tormentosa, come vediamo dallo sfogo in una lettera del 24 giugno 1905[96]:

> In questo tempo ò incominciato un nuovo volume di Melodie; anzi sono già a buon punto e credo che sarà finito per il prossimo autunno. Sono

[95] Lettera a Gianferrari, 27 dicembre 1902, *ERZ* 58M.
[96] Zandonai a Vittoria Cima, *ERZ* 64M.

> ora contento di aver intrapreso questo lavoro perché se il Pianista vorrà far conoscere qualche mia melodia potrà scegliere in un repertorio più ampio.
> La condotta di Ricordi è inqualificabile veramente. Gli ò scritto ormai due volte per aver di ritorno il volume di romanze; neppure à risposto. Ora scriverò in termini un po' più energici perché non intendo affatto di rinunziare al mio volume.

Zandonai si riferisce quindi a due volumi: quello lasciato a Ricordi, presumibilmente una raccolta di pagine selezionate tra gli scritti degli ultimi anni, e un altro con composizioni nuove o «nuovamente lavorate»[97].

Nonostante l'influente *patronage* il giovane compositore dovrà sospirare per altri due anni[98] e solo il 30 giugno 1907 potrà scrivere:

> Illustre Signora - finalmente posso spedirLe l'Album contenente la melodia che Ella predilige. Questo Album famoso per avermi fatto tanto sospirare, viene alla luce con parecchie settimane di ritardo; e di questo ritardo devo proprio incolpare la *Società degli Amici della Musica*[99], la quale anzi che di spianare la via ai giovani compositori, sembra abbia per scopo di intralciarla, o per lo meno di rallentare i passi a coloro che non vorrebbero perdere del tempo.
> Finalmente però la pubblicazione è uscita ed io ò il piacere, il grande piacere di inviare a Lei il primo esemplare, felice di affidarlo a chi meglio di qualunque altro saprà comprendere queste mie prime e perciò più care composizioni.

Quella a Vittoria Cima sembra essere una copia *d'essai*, poiché si dovrà aspettare l'autunno per la diffusione dell'opera anche tra gli intimi trentini. L'8 ottobre Zandonai invia a Gianferrari «una mia piccola pubblicazione» senza altri commenti[100]. Ma la insolitamente lunga lettera di fine ottobre a Lino Leonardi è insieme un piccolo saggio di estetica e una testimonianza di intelligenza promozionale. L'illustrazione dei brani, dal taglio più evocativo che tecnico, è intesa a beneficio di un previsto articolo dell'amico sul «Messaggero» che – suggerisce Zandonai – sarà

---

97 I due quaderni potrebbero essere quelli copertinati di cui a nota 5.

98 In una lettera a Pascoli del 15 gennaio 1907, rinnova la richiesta del «permesso di pubblicare due sue composizioni da me musicate e precisamente "Lontana" e "L'assiuolo"». *ERZ* 69M.

99 Dopo il passo indietro di Ricordi, la Società degli Amici della Musica di Milano (fondata pochi anni prima da Giacomo Orefice) diventa la prima editrice delle 6 liriche.

100 *ERZ* 82M.

più apprezzato e compreso in veste di «articolo letterario» piuttosto che di contributo critico in senso proprio: «Meglio [...] basarsi sul colore musicale entrando così nel campo dell'impressione»[101]. Compare già qui uno dei tratti del compositore, saviamente attento alla collocazione delle sue opere e all'incontro con il pubblico; una posizione che, nell'epoca delle avanguardie, lo confinerà nella schiera dei 'compromessi' per natura o per calcolo. Nella esplicita dichiarazione di poetica si riflette la consapevolezza della posta in gioco sia nel misurarsi con la parola d'autore, sia nel trovare il proprio posto nel panorama del nuovo secolo. Ulteriore prova dell'attenzione alle reazioni dell'uditorio, alla ricerca di conferme o suggerimenti, è anche testimonianza di una lunga sperimentazione nei luoghi della socialità culturale trentina, pesarese e milanese; la raccolta è dunque il risultato di una stagione creativa già alle spalle, un'antologia dalle numerose pagine scritte nei primi anni del secolo e ritoccate nel corso del tempo.

La ricerca di «un tipo di versi [...] originale e interessante» (parole di Zandonai) si riflette in questa prima raccolta forse necessariamente eclettica, dove si affiancano poeti di stile e popolarità molto disuguali: di gran lunga meno celebre dell'omonimo Rocco Emanuele, G. Pagliara[102] apre la serie con *Visione invernale* (RZ 87), seguito da Fogazzaro (*Ultima rosa*, RZ 88), Mildmay[103] (*I due tarli*, RZ 89), Deledda (*Serenata*, RZ 90) e da una doppia presenza pascoliana (*Lontana*, RZ 91, e *L'assiuolo*, RZ 92).

Senza dubbio la riuscita sul piano linguistico-formale e il grado di corrispondenza tra musica e spirito del testo sono stati per Zandonai i principi di selezione; ma l'universo dei brani poetici mostra alcuni temi ricorrenti, in grande sintonia con il gusto del tempo. Più che dal valore letterario Zandonai sembra lasciarsi guidare da temi e parole chiave proprie di un clima decadente con un'alternanza di intonazioni che vanno dal lirismo evocativo di *Ultima rosa* al realismo livido di *Visione invernale* fino all'umorismo macabro e beffardo di *Due tarli*. La morte è protagonista incombente od occhieggiante di quasi tutte le poesie (sembra salvarsene *Lontana*, dove tuttavia l'inizio solare si contorce nello strug-

---

101 Dal passo già citato nella lettera a Leonardi del 30 ottobre 1907, *ERZ* 86M.

102 L'autografo conferma l'iniziale riportata nelle edizioni a stampa; quasi certamente si tratta di Giuseppe Pagliara, autore di opere teatrali e della raccolta *Versi 1891-1983*, Napoli, Bideri 1894.

103 Herbert Alexander St. John Mildmay era all'epoca noto come primo traduttore in italiano, insieme a Gastone Cavalieri, del popolarissimo *Ben Hur* di Lewis Wallace, edito nel 1900 sia a Torino (Clausen) che a Milano (La Poligrafica). Nel 1903 aveva pubblicato la versione italiana di *Rime e leggende* (ancora presso La Poligrafica di Milano) da cui è tratta *I due tarli.*

gimento finale), ma le immagini notturne con l'onnipresente luna, il canto e (la rima è inevitabile) il pianto si rimandano da una pagina all'altra.

> Un tema triste, lento, incisivo, si svolge seguendo quasi il ritmo monotono e cadenzato di un funerale che passa... La voce declama e la visione si svolge accompagnata da forme armoniche che sono il tutto perché commentano costantemente il carattere filosofico o mistico dei versi.[...] La visione cresce di intensità drammatica e la musica assurge a forme più vive. La visione muove e il tema, che è quasi un incubo, si perde cupo come un tuono lontano[104].

Con una vera e propria sceneggiatura sonora Zandonai descrive non solo la prima pagina musicale, ma anche il proprio approccio al testo e procedere compositivo. È appena il caso di sottolineare l'accenno alla funzione delle armonie «che sono il tutto»; qui come altrove c'è quasi la ricerca di una divergenza espressiva tra la tesa recitazione monocorde e l'aprirsi di soluzioni accordali rigogliose. In realtà non di sola armonia vive questa *Visione invernale*[105]; la drammatica cesura intorno alla parola «domani» (nel suo monologo interiore l'anziana spettatrice di un corteo funebre si prefigura la sua «volta» vicina), fatta di attesa e di risuonare al grave del ritmo funebre, è di una pregnanza psicologica straordinaria.

Alla breve *Ultima rosa*[106] è dedicato un accompagnamento delicato, floreale appunto, lussureggiante per mobilità ritmica; il simbolismo del fiore che nella sua pienezza sinestetica («nivea, splendida, olente, ebbra») esibisce il destino di morte di ogni vivente è reso da un canto a linee spezzate, con intervalli ampi, un finale tonalmente ambiguo.

Per quadratura formale (quattro quartine di endecasillabi a rime incrociate), tono narrativo, contenuto grottesco (un tarlo di biblioteca, rodendo un libro, e un verme del cimitero, consumandone l'autore, proclamano il loro dominio sul mondo), *I due tarli*[107] di Mildmay si prestava ad un trattamento compatto (e tale ha da un punto di vista ritmico e costruttivo) con elementi pesanti e caricaturali. Sul clima modale, trasognato, di *berceuse* dell'inizio si innesta una melodia dalla ingenuità quasi infantile; ma sulla irrisione feroce degli sforzi umani c'è l'irruzione di

---

104 A proposito di *Visione invernale* nella lettera, già citata, del 30 ottobre 1907.

105 Il manoscritto porta la data del 25 febbraio 1900.

106 Nel 1906 Adolfo Gandino (1878-1940), cuneese ma a lungo attivo a Bologna, pubblica una versione della poesia di Fogazzaro all'interno delle sue *Ventiquattro melodie* (edizioni Bongiovanni).

107 «Scritto nell'ultimo giorno del carnevale 1904», secondo l'annotazione autografa di Zandonai.

una batteria di procedimenti espressivi (cromatismi al basso, ritmo puntato da marcia funebre, durezza degli accordi), fino ad un effetto di rullante sull'invito «rodiamo nel silenzio e nel mistero». In questo contrasto circolare tra lividore e angoscia si raggiunge una potenza non lontana da quella del Musorgskij dei *Canti e danze della morte*.

Con *Serenata*, dai *Sonetti sardi* di Grazia Deledda, si sospende il carattere macabro della serie; nonostante la scena notturna (moderno trovatore, un «pallido» poeta canta trovando momentanea evasione dalla realtà) la scrittura è particolarmente aperta e risonante: arpeggi e arpeggiati brillanti caratterizzano un accompagnamento aereo quanto impegnativo su cui il canto si muove tra moduli popolareschi (inizio a modo di stornello) e grandi dispiegamenti lirici.

In *Lontana* una melodia popolare e amorosa riflette dolente la veste e il senso profondo dei versi («quel dolce canto, / dentro, nel cuore, mi moriva in pianto»); qui tutto è già musica, a livello semantico (le varie declinazioni di «cantare», la ricorrenza di «lontana» e, ancora, di «canto»), di coloratura vocalica, di prosodia; con un ritmo fluido e un'interpunzione precisa e fortemente variata Zandonai racchiude gli otto versi pascoliani in un brano senza cesure, dove il pianoforte àncora ad un pedale di *fa* un modulo ascendente che gli attacchi anacrusici rendono ancora più vaporoso, mentre la melodia è condotta con grande libertà tra indugi e rapidi passaggi.

L'assiuolo era stato per Zandonai il primo confronto con la poesia di Pascoli[108], un banco di prova tanto affascinante quanto impervio per contenuto e qualità letteraria: una selva di artifici retorici, un raro equilibrismo fra parola e strati semantici, soprattutto un acuto fonosimbolismo che sembra sfidare un ulteriore tentativo musicale.

Il musicista si spoglia di effetti e si appoggia sulla parola: per i primi quattro versi un accompagnamento spesso limitato a triadi fondamentali, un declamato che sembra nascere dalla prima interrogazione («Dov'era la luna?»), far scivolare il verso su un piano inclinato, appoggiarlo sulla nota (dominante della dominante) da cui si muove una doppia ondulazione modalmente variata; l'animazione delle battute successive («Venivano soffi di lampi») allarga registro, intervalli, dinamica per spegnersi in un sussurro grave e portare a quell'indimenticabile «*Chiù*», il verso dell'assiuolo, variante della romanticamente esaurita upupa. L'annuncio o allusione di morte (tradizionalmente associati a questo canto-sibi-

108 Scritta a Pesaro l'11 gennaio 1901, secondo il manoscritto. La poesia era stata inserita nella 4ª edizione di *Myricae* (1897) subito dopo l'uscita sul «Marzocco».

lo) sono preparati nel testo da tre termini che via via si caricano di senso drammatico («voce», «singulto», «pianto di morte»); l'autore, rallentando, usa per tre volte la terza minore in contrattempo con un immobile appoggio accordale e indicando *senza espressione*: impalpabile e sempre più lontano, il segnale di morte ha un che di indifferente e di fatale. Nell'angoscia del poeta, al mistero dell'universo e dei destini umani si somma un'indifferenza cosmica venata di irrisione; la poesia come esorcismo della morte si perde in un'angoscia irredimibile.

Il canto si incarica di stemperare ulteriormente la stoffa delle parole, spegnendosi nel sordo finale «e c'era quel pianto di morte»; il pianoforte diventa mimesi e cassa di risonanza di presenze inquietanti, si anima di figure onomatopeiche (appoggiature su «cullare del mare» e su «fru fru tra le fratte», acciaccature sui «finissimi sistri d'argento») e, lasciato in sospeso l'ultimo richiamo vocale, finite le parole, riecheggia la melodia in forma riassuntiva e spezzata, rovescia e manipola l'intervallo di terza e, dopo una sosta, lo richiama letteralmente al basso.

Nel 1913 Ricordi ripubblicherà le sei liriche, dobbiamo supporre anche seguendo una strategia promozionale per l'evento di *Francesca da Rimini*; un confronto tra le due versioni mostra interventi minuziosi di Zandonai: se in qualche caso si tratta di semplici correzioni o aggiunte chiarificatrici (ma anche, al contrario, omissioni) delle alterazioni, alcuni cambiamenti armonici dimostrano una precisa volontà di aggiornamento linguistico.

Va notato l'inserimento di due titoli di questa raccolta nella selezione di liriche da camera approntata da Guido M. Gatti[109] e pubblicata da Ricordi in data imprecisata, ma sicuramente dopo il 1923; *Ultima rosa* e *I due tarli*, compaiono insieme a pagine molto diverse, alcune anche molto avanzate linguisticamente. In questa silloge Zandonai si affianca ai nomi più accreditati della sua generazione (Respighi, Malipiero, Casella) e ad altri noti anche se oggi molto meno frequentati, come Vincenzo Tommasini e Vincenzo Davico. La stessa coppia di liriche sembra aver goduto di una fortuna speciale, spesso presente in programmi concertistici e radiofonici anche all'estero, come pagine esemplari dell'arte italiana contemporanea[110].

---

109 *Raccolta di liriche da camera per canto e pianoforte con notizie biografiche e bibliografiche degli autori a cura di Guido M. Gatti*, Milano, Ricordi [s.d.].

110 A titolo di esempio, la rubrica delle trasmissioni radiofoniche dell'«Ouest-Eclair» del 28 dicembre 1934 riporta un programma di *Musique italienne* (per la sera alle 21, sulla frequenza di Strasburgo) dove, insieme a pagine antiche (Caldara, Cacci-

1920. Prima di affrontare le tre melodie del 1912, qualche parola sulla silloge che comparirà nel primo dopoguerra, solo apparentemente rappresentativa di un'altra stagione[111]. Pubblicato da Pizzi nel 1920, questo secondo gruppo di liriche si presenta come un blocco ancora più coeso del precedente, più selettivo nelle voci poetiche e con più evidenti relazioni tematiche tra le diverse pagine. Se anche il florilegio del 1907, alle soglie della prima incandescente stagione compositiva, mostrava la consapevolezza di possibili relazioni fra i sei titoli, questa si caratterizza per un maggiore senso architettonico: balza all'occhio la geometrica distribuzione fra i tre autori, l'amatissimo Pascoli, la sempre frequentata, anche se mai pubblicata, Negri, la 'nuova' Aganoor[112]. C'è una curva emotiva che dall'elegia pascoliana al centro vede irrompere, nei versi di Ada Negri, un elemento torbido e morboso: il clima simbolista di *Mistica* (RZ 100)[113] (con l'echeggiare de «la sventurata rispose») e la passionalità selvaggia e romantica del *Portami via!* (RZ 101)[114]. Con Vittoria Aganoor rientra un tono medio, una limpidezza delicata che da *Sotto il ciel* (RZ 102) porta a *La Serenata* (RZ 103), entrambe condotte in modo sostanzialmente diatonico e secondo un ritmo pacificatore.

Come nelle liriche della raccolta precedente, anche qui la voce tende a forme di declamazione sullo sfondo di un commento pianistico spesso assimilabile ad una «esuberante tavolozza orchestrale»[115]: e quindi contiamo su forme di avvolgimento della voce, passaggi anticipatori, echi, ora spazio di accenti e di colore («Portami via!»), ora velo quasi impercettibile.

---

ni, Scarlatti) compaiono *Pièces* [sic] di Casella, *Nebbie* di Respighi e i due titoli zandonaiani.

111 Se prima dell'emergere dei due quaderni manoscritti dell'ultimo versamento alla Biblioteca di Rovereto si poteva ipotizzare che almeno alcuni di questi brani fossero nati durante gli anni di guerra, ora sembra non esserci dubbio: tutte queste pagine provengono da un periodo molto precedente, quello di uno Zandonai ancora *teenager*. Solo per un paio di questi brani, entrambi su versi di Vittoria Aganoor, abbiamo precisione autografa del periodo di composizione: *Sotto il ciel* porta la data del 13 ottobre 1903 e *La serenata* quella del 15 ottobre dello stesso anno.

112 Un altro testo di Aganoor, trattato da Zandonai probabilmente nello stesso arco temporale, è *O dolce notte*, RZ 118.

113 Altre versioni, scritte negli ultimi anni dell'800, si trovano per la mano di Carlo Carturan, Angelo Della Rocca, P.A. Tirindelli.

114 Una poesia di ancora maggiore attrattiva per i compositori, visto che se ne contano almeno una decina di versioni (Cotogni, Ferretto, Malaspina, Noli, Boghen, Martinz, Branca, Tirindelli, Buniva, ...).

115 L'espressione è presa dai *Cenni biografici e critici* scritti da Lino Leonardi nel 1913 e pubblicata in appendice a *Riccardo Zandonai: Epistolario* ..., pp. 307-319.

L'altezza espressiva delle due liriche su testo pascoliano rispetto alle altre sembra confermare il pieno, aderente sprofondarsi di Zandonai nei versi e soprattutto nello spirito poetico-evocativo del poeta; sia *Mistero* (RZ 98) che *Notte di neve* (RZ 99) hanno squarci visionari che, non dipendendo da un processo cronologico di maturazione, sono evidentemente sollecitati dalla qualità del testo con cui la musica si confronta.

Quello che, per contiguità stilistica con la produzione precedente e alla luce del prosciugarsi di quella successiva, sembrava costituire un congedo dal genere, appare quindi sotto altra luce: un'operazione di recupero, in linea con la disponibilità di Zandonai ad assecondare esigenze e strategie di mercato, in un momento di ripresa dell'attività teatrale[116].

Il trittico francese

Nel 1913 Ricordi ripubblica la raccolta edita sei anni prima e mette in circolazione tre nuove liriche, presumibilmente composte l'anno precedente. È il gruppo di tre arie su testo francese dedicate a Tarquinia Tarquini: *Ariette* (RZ 93), da Verlaine, *Coucher de soleil à Kérazur* (RZ 94), su testo di Tiercelin, *Soror Dolorosa* (RZ 95), di Mendès. A dieci anni dalla ballata in onore di Miss Hobhouse, questo è il primo vero incontro con la prosodia francese e resterà l'unica parentesi su testi non italiani. Il 1912 è per Zandonai un anno di particolare intensità oltre che del pieno debutto internazionale: il successo di *Conchita*[117], il varo della purtroppo presto arenata *Melenis*[118], le trattative con D'Annunzio per il libretto di *Francesca* e l'inizio della relativa partitura. Seguendo gli interessi delle due opere, in maggio e giugno viaggia tra Francia e Gran

---

116 Il 27 luglio 1919 a Pesaro era stata rappresentata *La via della finestra*; nei primi mesi del 1920 va prendendo forma l'idea di *Giulietta e Romeo* che andrà in scena a Roma il 14 febbraio 1922; tra il '19 e il '20 cominciano anche i contatti per *I cavalieri di Ekebù*.

117 Nel febbraio 1911 *Il Grillo del Focolare* era stato rappresentato a Nizza. Ma è nel '12 che la scena diventa compiutamente internazionale: in febbraio a Madrid viene eseguita la *Serenata medioevale*; tra giugno e settembre *Conchita* percorre l'America del Sud (Buenos Aires, Rosario, Bahia, Montevideo, Rio de Janeiro, S. Paolo, S. Cruz, Santiago) e in giugno è allestita a Londra; e inoltre «esistono delle serie trattative per eseguir[la] in moltissime città dell'estero compresi i primi centri dell'America del Nord», come scrive Zandonai a D'Atri il 30 aprile 1912, *ERZ* 7.

118 La prima al Teatro Dal Verme di Milano è del 13 novembre, seguita da una serie di repliche di successo; ma il cammino dell'opera si fermerà con la stagione romana al teatro Costanzi nel marzo del 1913.

Bretagna con esposizione quindi a incontri e climi artisticamente stimolanti[119].

Sul piano personale è anche l'anno della conoscenza e subitanea amicizia con Nicola D'Atri[120], il critico romano che resterà poi per un trentennio suo corrispondente e consulente artistico privilegiato, aprendogli opportunità professionali e ulteriori orizzonti culturali. Ed è l'anno in cui si stringe la relazione con Tarquinia Tarquini, nata sulle tavole del Teatro Dal Verme[121]. Anche se nel settembre la cantante parte per il lungo tour di *Conchita* negli Stati Uniti, il mese precedente la presentazione in famiglia aveva ufficializzato un'unione cresciuta fra teatri italiani e montagne trentine.

Possiamo chiederci quanto la biografia sentimentale entri nella scelta dei singoli testi e soprattutto in questa particolare nicchia che Zandonai cura proprio in uno dei momenti creativi più ribollenti. A lasciarci guidare dalla dedica, dovremmo riconoscerla come un doppio segnale: non un atto di stima, riconoscenza o galanteria sociale, ma un attestato pubblico, insieme omaggio artistico (alla trionfatrice di *Conchita*) e dichiarazione amorosa. Abbastanza inspiegabilmente, nella corrispondenza non si trova nessuno spunto rispetto alla genesi e al percorso compositivo-editoriale di queste liriche; forse è il turbine teatrale che soffoca ogni testimonianza da parte dell'autore, ma è ancora più curioso che nemmeno l'autobiografia di Tarquinia (non esente da tratti di autocompiacimento) ne faccia cenno.

La sottotraccia affettiva sui tre frontespizi sembra poco consona al carattere riservato di Zandonai. È vero che, benché stampato in Italia, questo *bouquet* musicale, tutto in francese e con l'etichetta della filiale parigina di rue de la Pépinière, si presenta come un prodotto di respiro e destinazione cosmopolita, stemperando ogni tratto biograficamente

---

119 «[...] da Parigi mi porterò poi a Londra per Conchita che andrà in scena al Covent Garden verso la fine di maggio». Dalla lettera a D'Atri del 30 aprile 1912, *ERZ* 7.

120 Sempre nella lettera del 30 aprile il musicista riconosce con candore il significato di questo incontro: «Fra i vantaggi che mi sono derivati dall'esecuzione della mia opera a Roma ho sempre pensato che il più grande è stato quello di aver potuto conoscere un artista geniale, serio e galantuomo come Lei. A questo vantaggio si è aggiunto più tardi il grande piacere di essere da Lei trattato come un sincero amico; cosa assai bella e consolante perché non [si] riesce sempre di diventare amici delle persone che si stimano».

121 «La sera del 14 ottobre [1911], io trionfo come artista, e trionfo nel cuore del compositore! Perché Zandonai mi ama... e dal 14 ottobre noi siamo legati: per giuramento e per 'il bacio', proprio come dice Conchita al primo atto». TARQUINIA ZANDONAI TARQUINI, *Da 'Via del Paradiso al n° 1'*, Rovereto, Arti Grafiche Manfrini, 1955, p. 131.

compromettente. Ma proprio in questa accentuazione internazionale non è difficile riconoscere lo zampino promozionale dell'editore che ha trovato un *suo* autore e che esibendo la coppia autore-interprete capitalizza e rinforza il momento della popolarità di entrambi.

Se ci soffermiamo su questi dettagli esteriori è solo nel tentativo di rendere più presente il contesto di questo trittico che, nello specifico repertorio zandonaiano, ha caratteri e funzione di particolare rilevanza. Nati in un breve giro temporale e scritti a notevole distanza dalle ultime liriche, i tre brani si inseriscono in un sentire comune[122] ma soprattutto parlano di una nuova ricerca stilistica più che di un'urgenza espressiva autobiografica.

Anche senza voler ridurre le liriche del 1912 a pagine di esercitazione funzionale, la loro collocazione cronologica e il linguaggio che le accomuna ne dimostrano il valore di sperimentazione consapevole nel passaggio dall'estetica di *Conchita* a quella di *Francesca da Rimini*. Colpito personalmente dalla presenza intellettuale ed emotiva di Gabriele D'Annunzio, Zandonai sembra prepararsi ad un indispensabile avanzamento stilistico. Di questo la scelta della lingua e dei testi è già significativa; se quella francese era stata e avrebbe continuato ad essere fino all'ultimo la letteratura di riferimento privilegiata[123], qui si tratta contemporaneamente di diventare partecipe di un movimento innovativo anche ingaggiando la lotta con l'angelo di una lingua diversa.

Il suo temprare nella Senna altri mezzi espressivi probabilmente si appoggiava su una familiarità con *mélodies* francesi circolanti in salotti trentini e milanesi, potenziata dai suggerimenti di Casa Ricordi[124] e da un personale allargamento di prospettiva[125]; anche se Debussy[126] e Fauré

---

122 Il tema è ampiamente illustrato in GUIDO SALVETTI (a cura di), *Poesia e musica nella Francia di fine Ottocento*, Milano, Unicopli, 1991.

123 Non solo da qui venivano i soggetti di *Melenis* e *Conchita*, ma una lunga teoria di ipotesi percorrerà i successivi trent'anni, concretizzandosi solo in *Una partita* (1933) dal *Don Juan de Marana* di Alexandre Dumas padre. MIREILLE ZANDONAI, *Riccardo Zandonai e la letteratura francese*, in «Quaderni zandonaiani» 1, Padova, Zanibon, 1987.

124 Vedi la segnalazione di *L'embarquement pour Cythère* di Émile Veyrin propostogli nel 1908 per cui parla di «finezza squisita e abbastanza adatto al mio temperamento [...] colore malinconico e suggestivo [...] dettagli raffinati». Lettera a Giulio Ricordi, Sacco 27 dicembre 1908; Archivio Ricordi) o la più recente *Sœur Béatrice* di Maeterlinck avvicinata nel 1911.

125 Aveva assistito a *Pelléas et Mélisande* (Scala, aprile 1908), al *Boris Godunov* (Scala, gennaio 1909), a *La Vestale* (Scala, febbraio 1909), ad *Elektra* (Scala, aprile 1909), solo per citare esempi potenti e documentati.

126 A proposito del *Prélude à l'après-midi d'un faune* (l'individuazione dell'opera, che

gli erano noti da tempo, l'aggiornamento linguistico e intellettuale fornito dalla recente permanenza francese è indubitabile.

La triade dei poeti rappresentati è piuttosto curiosa: il mitico Verlaine, il salottiero Mendès, il regionalista Tiercelin hanno in comune solo vagamente un'appartenenza simbolista. Questa scelta sembra non essere legata ad uno stile o ad una tematica, quanto piuttosto ad un clima di cui appropriarsi con nuovi mezzi, attraverso un esercizio di 'variazione su un non-tema'. Nel vasto panorama di fronte a cui si trova, Zandonai si muove ad istinto, letteralmente ad orecchio, cercando sia la parola musicale che la situazione emotivo-psicologica. Assumendo la sequenza del numero di edizione, si scivola dall'estenuato clima di *Ariette*, al contemplativo impressionismo di *Coucher de soleil à Kérazur*, alla sensualità esibita di *Soror dolorosa*.

Il pleure dans mon coeur. Per *Ariette*[127] Zandonai ha alle spalle le raffinatissime *mélodies* di Debussy e di Fauré[128]; ma la sfida (quasi un compito autoassunto) è nel misurarsi con questa quintessenza della poetica del *précis* e dell'*indécis*[129]; l'oscillazione, anzi ambivalenza, tra dato oggettivo e interiorità, il geniale restare in bilico tra banalità e acutezza psicologica. Incarnazione del celebre «de la musique avant toute chose» verlainiano, i brevi esametri hanno un ritmo ed un carattere liquido e iridescente grazie a rime che innervano tutto il verso, allitterazioni, anafore, ripetizioni e altre particolari scelte fonico-espressive. Nella circolarità formale si resta impaniati nello *spleen*, nella condanna ad un languore infinito.

L'*Ariette* di Zandonai nasce nel silenzio di una quadrupla 'p' su un ambivalente pedale di Mi (dominante? tonica?) tenuto fino alla fine. Tutto

---

Zandonai indica genericamente come *Preludio*, si deve a Guido Salvetti) segnalatogli da Gianferrari, risponde al vecchio maestro: «Mi sembra uno dei lavori più chiari e più ispirati del maestro francese», confermando una conoscenza ampia del repertorio debussiano; interessante l'uso dell'aggettivo «chiaro», indicatore di una qualità da lui stesso evidentemente ricercata. Lettera a Gianferrari del 25 gennaio 1909, *ERZ* 130M.

127 Il testo è la notissima *Il pleure dans mon coeur*, terza poesia delle nove dal titolo *Ariettes oubliées*, contenuta nelle *Romances sans paroles* (1874).

128 Risale al 1888 sia la pubblicazione delle *Ariettes oubliées* di Debussy che delle *Chansons* op. 51 (tra cui *Spleen*, sullo stesso testo verlainiano) di Fauré. Numerosi altri autori avevano affrontato questo Verlaine o lo avrebbero fatto successivamente; tra altre pubblicate nello stesso 1912 ricordiamo la resa musicale di John Alden Carpenter. In Italia Ettore Panizza aveva pubblicato nel 1899 le sue *Ariettes oubliées* op. 24 n. 7, presso Ricordi.

129 Principi verlainiani contenuti nell'A*rt poétique* (1874) pubblicata in *Jadis et naguère*.

si svolge in un registro medio-acuto, trasparente, appena illuminato da piccoli tocchi di luce. Il ritmo circolare porta insieme fluidità e sospensione accentuate dall'alienante ritmo puntato del pedale. Al posto della trama ondeggiante e della quadratura ritmica della veste debussiana qui troviamo un procedere ostinato, essenziale, che dimezza il percorso delle 80 battute della *mélodie* francese. Dove Debussy dà respiro alle quartine, con cesure a metà strofa, Zandonai tiene un discorso più compatto e lineare, scegliendo una sola cesura secca con cambio di tempo (binario e *Un po' più mosso*): un modo scoperto per anticipare l'intensificazione semantica della seconda parte.

Il canto procede per frasi brevi (in coerenza con la versificazione rapida e ondeggiante), quasi sempre a conclusione discendente, come in un continuo ripiegarsi. C'è una curiosità melodica: questo testo di tristezza urbana, in cui ci si identifica e ci si aliena, viene cantato su una melodia dal profilo orientaleggiante (che ritorna nella conclusione sospesa sulla sensibile); melodia che prosegue poi con procedimenti permutativi, riprese letterali (ultimo verso delle prime due strofe), varianti modali (il consueto alternarsi maggiore/minore). Un omaggio a Tarquinia-*Conchita*, attraverso moduli caratteristici dell'opera (2e eccedenti, cromatismi, ostinati)? O l'integrazione di segnali folklorici in un linguaggio aperto, internazionale? Benché il sostegno al canto sia solo implicito o addirittura confermato *a posteriori*, si respira una coesione particolare che illustra quel principio di derivazione della melodia dall'armonia, proclamato dall'autore. Introduzione e coda strumentali non sono che un piano di sfumature, prolungamento del silenzio d'origine e scivolamento in quello conclusivo senza altri elementi che attenuino l'impressione del canto sospeso.

Coucher de soleil à Kérazur. Benché qualcuno all'epoca abbia dato a questo brano un'interpretazione esotica, collocando Kérazur in qualche latitudine lontana, siamo invece in piena Bretagna, la regione di cui Tiercelin è l'appassionato ricercatore ed interprete[130].

Zandonai può aver trovato la poesia in una rivista o forse nella *Anthologie des poètes français contemporains*, compilata da Gérard Walch e edita da Delagrave nel 1906. Oppure potrebbe essersi imbattuto a Pa-

130 Louis Tiercelin (Rennes, 1849-Parané 1915) è il cantore e il ricreatore del folklore celtico. Anima attiva del movimento poetico bretone, fonda il «Parnasse Breton contemporain», quindi la rivista «La Revue d'Hermine», coltivando i *dîners celtiques* che Ernest Renan aveva avviato dal 1879 come promozione d'identità regionale.

rigi in alcune *mélodies* composte negli anni '80, solo per mano di musicisti francesi.

Sogno e tenerezza (cifra prevalente di Tiercelin) si ritrovano in questo rispecchiamento tra paesaggio e stato d'animo, ma la semplicità un po' stucchevole impedisce il corto circuito proprio dell'invenzione verlainiana dove nel continuo rimando di immagini e musicalità svanisce la distinzione tra significante e pluralità semantica.

Nuages gris, nuages bleus, nuages roses,
Vers quel pays lointain, dans le soir, fuyez vous,
Laissant à peine des reflets subtils et doux,
Sur les flots gris, sur les flots bleus, sur les flots roses?

Ainsi s'en vont, au loin, très subtils et très doux,
Dans le silence et la solitude, avec vous,
mes rêves gris, mes rêves bleus, mes rêves roses!

Rispetto all'evanescenza di *Ariette*, la pagina zandonaiana porta una tessitura più carica, con una scrittura pianistica compatta e senza soste, ostinatamente arabescata come un interno di Vuillard. Il moto perpetuo anche qui è ancorato ad un pedale, anzi ad un basso ostinato su cui si riflettono le quartine discendenti all'acuto. Fino a metà brano l'accompagnamento occupa la zona acuta con un vago effetto di carillon (la trasparenza misteriosa del cielo o l'atemporalità del paesaggio), per poi calare in un registro più scuro, armonicamente prismatico, scortando così i sogni perduti ad incresparsi in brevi passaggi cromatici.

La quadratura ritmica investe anche il canto, caratterizzato nella prima strofa da slanci verso l'acuto che prolungano i versi con varia ampiezza, mentre alla terzina è riservato un trattamento discendente.

Più convenzionale, la veste musicale asseconda lo stile medio e manierato della poesia. Non mancano però l'interesse sul piano armonico e qualche sorpresa cadenzale di sapore arcaico; il senso di ricerca è accentuato da una serie di divergenze del canto rispetto all'abbraccio pianistico.

Dopo una pagina introversa e rarefatta come *Ariette*, *Coucher de soleil* è il momento contemplativo, pacificante, del trittico. Un quadro *naïvement* naturalistico, un'apertura di serenità sospesa e dolceamara, a cui fa seguito l'intimismo morboso di *Soror Dolorosa*[131].

---

[131] Rispetto al costume dell'epoca, e più ancora dell'entourage trentino di Zandonai, può colpire la dedica di un testo così esplicito a colei che era, e sarebbe stata ancora per anni, la fidanzata.

Soror dolorosa. Appartenente alla prima stagione creativa di Catulle Mendès, la poesia è contenuta nella raccolta *Soirs moroses* (1876) uscita nello stesso anno dell'ultimo volume del *Parnasse contemporain*[132].

Reste. N'allume pas la lampe. Que nous yeux
S'emplissent pour longtemps de ténèbres, et laisse
Tes bruns cheveux verser la pesante mollesse
De leurs ondes sur nos baisers silencieux.
Nous sommes las autant l'un que l'autre.
Les cieux
Pleins de soleil nous ont trompés.
Le jour nous blesse.
Voluptueusement berçons notre faiblesse
Dans l'océan du soir morne et délicieux.
Lente extase, houleux sommeil exempt de songe,
Le flux funèbre roule et déroule et prolonge
Tes cheveux où mon front se pâme enseveli.
O calme soir, qui hais la vie et lui résistes,
Quel long fleuve de paix léthargique et d'oubli.

Il testo è un'epitome di quella «inspiration érotique rêveuse et trouble» a cui si accompagnano «les froideurs esthétiques et les rimes impeccables»[133] di un autore dinamico, ma di levatura modesta all'interno del movimento parnassiano.

La musica riflette il clima erotico, molle, l'estenuazione sensuale. Il movimento iniziale del pianoforte è un gioco ondeggiante ripetuto nella prima parte, poi variamente citato (brevemente o con espansioni), riassumendo le continue variazioni testuali sulla metafora dell'onda: la capigliatura sparsa, la voluttà cullante, l'«houleux sommeil», l'oceano della sera, il «long fleuve de paix léthargique et d'oubli». Il profilo melodico è impregnato dei valori semantici profondi del testo («mollesse» e «léthargе»); il suo procedere snerbato ha un'animazione ritmica su «voluptueu-

---

132 Del *Parnasse contemporain* Mendès (1841-1909) è collaboratore alacre e figura rappresentativa, benché la critica a lui contemporanea e posteriore lo consideri, con sufficienza, una «chenille ouvrière», un attivista ingegnoso più che una voce di rilievo. In data non precisata (ancora XIX secolo) *Soror dolorosa* diventa una *mélodie* per la penna di Gaston Carraud. Nello stesso 1913 il quasi coetaneo di Zandonai Vittorio Gui (1885-1957) pubblica una lirica sullo stesso testo per l'editore Margiotta di Roma. A Edoardo Pedrazzoli, poeta e compositore padovano (Este 1903-1996), si dovrà un'altra composizione sullo stesso testo, pubblicata a Venezia nel 1926.

133 «Mendès, Catulle», voce curata da Daniel Madelénat nel *Dictionnaire des Littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1994.

sement» (una quintina in pianissimo, quasi un madrigalismo) e si interrompe solo sull'irrompere del dato luminoso («le jour nous blesse»), unico passaggio in tutte le tre liriche segnato con un *forte*. La frequenza di armonie con quinta aumentata è un altro indicatore di mimesi linguistica, con l'assimilazione di moduli esatonali[134].

> E hai tu mai pensato che l'essenza della musica non è nei suoni? [...] Essa è nel silenzio che precede i suoni e nel silenzio che li segue[135].

Attraverso l'ampliamento del registro pianistico e delle sue sfumature dinamiche (abbondano tripli e quadrupli 'p' che pure si ritrovano anche nelle pagine d'adolescente) ed espressive, Zandonai affina la ricerca timbrica; anche l'impennarsi del sentimento (evidenziato da abbondanti forcelle) è incorniciato da *pianissimi* che, preparandolo, sembrano poi immediatamente soffocarlo. Con questo 'trittico del silenzio' Zandonai sembra perseguire una sublimazione del linguaggio, accentuando (con sforzo mimetico o personale acquisizione) quel parametro estetico dell'indefinito e dell'assenza che aveva cominciato a percorrere il Novecento e che in Italia trovava un'espressione paradigmatica in D'Annunzio, ombra incombente sul compositore immerso nel vortice di *Francesca*[136].

Ripresa di questioni

A quale mondo appartiene Zandonai, in base a quali riferimenti estetici va letta la sua opera? E la sua 'voce autentica' va ricercata in un percorso evolutivo continuo oppure si concentra in alcuni specifici momenti?

Si è già evidenziata la necessità di una ricognizione accurata dell'ambiente e delle relazioni degli anni di formazione; letture, conversazioni, scambi epistolari hanno accompagnato tutta la vita di Zandonai con una

---

134 Guardato con sospetto per il suo «compromesso con il commercio teatrale» e tenuto ai margini della corrente di rinnovamento e promozione della musica strumentale animato da Alfredo Casella, Zandonai sarà presente in un cartellone della Società Nazionale di Musica con un'unica opera, appunto *Soror dolorosa*, eseguita all'Augusteum di Roma nel 1918.

135 Daniele Glauro a Stelio Effrena in *Il Fuoco* (1900) di Gabriele D'Annunzio.

136 Senza voler ridurre la composizione di queste pagine ad un ruolo accessorio, di esercizio propedeutico, è particolarmente forte la relazione fra breve lirica e opera teatrale *in fieri*; nel pieno del lavoro su *Francesca da Rimini* Zandonai si sofferma ad arricchire il suo vocabolario tecnico, immergendosi in atmosfere tematico-poetiche estreme.

cesura che corrisponde agli anni della prima guerra mondiale nel corso della quale il musicista consolida la scelta di vita pesarese, nonché il gravitare professionale e culturale sul mondo romano, sotto l'egida di Nicola D'Atri. Più interessante è il 'prima', l'*imprinting* ricevuto da un mondo culturale dalle molte polarità: l'adolescente a cui si offrono i misti repertori bandistici, religiosi, della musica da ballo colta e popolare, è anche un precoce frequentatore di salotti e dei loro repertori musicali ed è un appassionato studente che mescola un istinto di autodidatta con la regola dell'istruzione accademica.

Qualche anno fa Allorto lamentava che la «storia dei salotti musicali dell'Ottocento in Italia [sia] ancora da scrivere», aggiungendo che un lavoro in tal senso «non potrà essere che la somma di microstorie locali»[137].

Entrare nella realtà delle case eminenti tra Sacco, Isera, Rovereto (e nel reticolo di relazioni familiari con il resto dell'area trentina) permetterebbe di riconoscere meglio la specificità dell'ambiente e del suo influsso sul giovane Zandonai, figlio di una terra che era insieme periferia e avamposto di più mondi, in relazione con l'area italiana e con un'Europa che andava oltre quella asburgica.

Forse più che per altri autori, le liriche di Riccardo Zandonai sono il riflesso di un'epoca, anzi di più epoche, concentrato in un arco di tempo relativamente breve. La ricchezza espressiva di questo repertorio sembra corrispondere al periodo più felice e promettente dell'autore. Si è detto del ribollire di scrittura negli anni giovanili, con l'allargamento onnivoro a voci poetiche che via via saranno selezionate. La parentesi francese mostra lo sforzo riuscito del confronto con un testo candidamente impervio come quello di Verlaine, ma anche con la parola straniera e con diversi aspetti della *décadence*. Accompagnando la nascita delle opere di maggior rilievo (*Conchita*, *Francesca*), le tre liriche del 1912 appaiono l'acme di una parabola.

Nel dopoguerra, nonostante l'operosità innegabile, caratteriale, del musicista, si assiste ad una perdita di tensione, al privilegiare un piano di artigianalità dignitosa e sapiente, ma depotenziata dello slancio *d'antan*. In particolare per gli anni Trenta potremmo parlare di una caduta di illusioni, o meglio di un ritrarsi del momento sentimentale spontaneo; il mestiere e la caratterizzazione stilistica permettono di lavorare sulle varie occasioni testuali calibrando a seconda della destinazione rifrazioni

---

137 RICCARDO ALLORTO, *La musica vocale da camera italiana dell'Ottocento*, in F. SANVITALE, *La romanza...*, p. 155.

melodiche e difficoltà tecniche. Se per altri compositori[138] il quadretto lirico continua ad essere spunto per arazzi più vasti o campo di sperimentazione, Zandonai si accosta alla pagina breve solo occasionalmente e per stimolo esterno, esibendo l'orgoglio dell'artigiano dalla scrittura sciolta[139].

Per un compositore che riconosce nella strumentazione il suo massimo valore, il bozzetto cameristico è un esercizio espressivo entro una camicia di forza, dove diventa essenziale spremere al possibile tutti gli altri parametri, lavorando soprattutto sulla voce, strumento che tanto lo affascina. Una volta trovata la sua cifra, Zandonai applica a questa una fondamentale fedeltà a se stesso, continuando a perseguire progetti di varia e ambiziosa natura, ma riservando le sue forze profonde all'espressione timbrica[140], quasi alla ricerca, o alla conferma, di un suo proprio *Naturlaut*.

Come dimenticare le immagini efficacissime sia a livello descrittivo che psicologico usate da Zandonai nel parlare del suo «borgo montanaro», in una evidente identificazione con Sacco?

> Dalla conca dove ha avuto il capriccio di nascere, leva il campanile sottile su su, più che può, quasi a spiare verso la montagna veronese e oltre i monti di Trento, ascoltando il mormorio dell'Adige che va in cerca di paesi e di città, e il rumor dei venti che, passando a folate impetuose sopra i comignoli, raccontano le indiavolate istorie delle montagne; bestemmiando in tedesco d'inverno, cantando in italiano in primavera[141].

---

138 Sfogliando il repertorio lirico da camera di altri autori della generazione di Zandonai vediamo nette svolte, esplorazioni, corse stilistiche in avanti, riflesse (o meglio preannunciate) nel ricorso ad autori 'nuovi'. Pensiamo al Respighi delle liriche su versi di Shelley e Tagore (*Cinque liriche* del 1917) o della poesia armena del XIII secolo (*Quattro liriche su parole di poeti armeni* del 1921); per non parlare delle arditezze moderniste di una pagina come *E se un giorno tornasse* su versi di Vittoria Aganoor (1911).

139 Ricorrono le osservazioni rispetto alla 'rapidità produttiva' di opere su commissione, a cui attribuisce evidentemente solo una valenza strumentale: «fatto in un momento» (*Ballade de Miss Hobhouse*), «due giorni» (*Campane!*), «due ore» (*Casa lontana*).

140 «[...] l'opera di Zandonai si muta in luminosa sensualità, nella compiacenza di pure contemplazioni timbriche, di preziose magie coloristiche, è il piacere del suono in sé, il gusto per il timbro allo stato puro, dove ogni momento musicale si carica di un alone visionario che allarga il senso ad altro». FRANCO MELOTTI, *Je suis l'empire à la fin de la décadence*, in RENATO CHIESA (a cura di), *Riccardo Zandonai: Atti del Convegno*, Milano, Unicopli, 1984, p. 95.

141 *Zandonai narrato da se stesso*, in «Comœdia», a. X, 15 luglio - 15 agosto 1928-VI, pp. 9.

Liriche da camera

Opus	Titolo	Autore del testo	Luogo e data	Pubblicazioni[1]	Discografia[2]
RZ 25	*Un organetto suona per la via*	Lorenzo Stecchetti	Sacco 1895	2002	1968 1993 2002 2008 2011
RZ 39	*Invocazione*	Rosa Vagnozzi	Sacco, 26 [...] 1897		
RZ 39	*Invocazione*	Rosa Vagnozzi	Sacco, 26 [...] 1897		
RZ 34	*Eri il mio sol fior*	Sándor Petöfi	Sacco, 4 febbraio 1897		
RZ 37	*Fior di siepe*[3]	Lorenzo Stecchetti	Sacco, 11 febbraio 1897		
RZ 36	*Donna, vorrei morir*	Lorenzo Stecchetti	[Sacco], 1° marzo 1897		
RZ 32	*Quiete lunare*	Arturo Graf	Sacco, 6 marzo 1897		
RZ 35	*Brindisi*	Lorenzo Stecchetti	Sacco, 12 aprile 1897		
RZ 26	*Storia breve*	Ada Negri	Sacco, 20 aprile 1897		
RZ 38	*Non la destate*	[Vittorino] Tommasini	Sacco, 16 maggio1897		
RZ 27	*Il Calicanto*	[Fabio] Gualdo	Sacco, 20 maggio1897		
RZ 28	*Serenata*	Henry W. Longfellow	Sacco, 27 giugno 1897		
RZ 29	*Il Sonno*	L. Dal Fabbro	[Sacco], 28 giugno1897		

1 Indichiamo con le sole date di pubblicazione le raccolte: Riccardo Zandonai, *Tre liriche per canto e pianoforte*, a cura di Adriano Bassi, Milano, Carisch, 1985; Riccardo Zandonai, *Liriche da camera*, a cura di Yoshiko Sato, Tokyo, Doremi Music Publishing Co., 2002; Riccardo Zandonai, *Melodie per canto e pianoforte,* Milano, Amici della Musica, 1907; Riccardo Zandonai, *Melodie per canto e pianoforte,* Milano, Ricordi, 1913; Riccardo Zandonai, *Liriche*, *per pianoforte e canto*, Bologna, Pizzi, 1920; Riccardo Zandonai, *Liriche*, *per pianoforte e canto*, Bologna, Bongiovanni, [1924] [rist. 1962].

2 Per i dati dei dischi, rimandiamo alla nota 9 del testo.

3 Melodia per Tenore. La nota è dell'autore, come negli altri casi in cui viene specificato il registro vocale.

Opus	Titolo	Autore del testo	Luogo e data	Pubblicazioni	Discografia
RZ 33	*Ave Maria*	Cesare Rossi	Sacco, 1° luglio1897		
RZ 42	*A te*	Tommaso Cannizzaro	[Sacco], 2 luglio1897		
RZ 71	*No, non chiamarmi giovane*	Lorenzo Stecchetti	[Sacco], 8 luglio1897		
RZ 40	*Bacio morto*	Ada Negri	Sacco, 10 luglio1897		
RZ 30	*Di Sera*	Chiaruttini	[Sacco], 12 luglio1897		
RZ 31	*Stelle cadenti*	Luigi Conforti	[Sacco], 13 luglio1897		
RZ 119	*Preghiera della sera*	Lorenzo Stecchetti	[Sacco], 23 luglio1897		
RZ 41	*Il contadino/La contadina*[4]	Edmondo De Amicis	[Sacco], 17 settembre1897		
RZ 127	*La veste bianca*	Leopoldo Marenco	[Sacco], 1897		
RZ 44	*Alla luna*	Giacomo Leopardi	Sacco, settembre 1898		
RZ 45	*Vuoi tu venire?*	Linda Magrini	Pesaro, 17 dicembre 1898		
RZ 46	*Ultimo Idillio*	Giovanni Bertacchi	Pesaro, 20 dicembre1898		
RZ 47	*Viola del pensiero*	Ada Negri	Pesaro, Natale 1898		
RZ 49	*Nell'aria della sera*	Lorenzo Stecchetti	Pesaro, 9 gennaio 1899		
RZ 50	*Una croce in camposanto*	Antonio Ghislanzoni	Pesaro, 12 gennaio 1899		
RZ 51	*Barcarola*	Cesare Rossi	Pesaro, 15 gennaio 1899		
RZ 52	*Commiato*[5]	Romano Montini	Pesaro, 23 gennaio 1899		
RZ 53	*Così!*	Guido Marangoni	Pesaro, 4 febbraio 1899		
RZ 54	*In chiesa*	Beatrice Pozzi	Pesaro, 10 febbraio 1899		

[4] Melodia per Tenore e Soprano.
[5] Per voce di Baritono.

RZ 55	*Ora mesta*	Guido Marangoni	Pesaro, 14 febbraio 1899		
RZ 48	*Ninna nanna*	Edoardo Lannita	Pesaro, 14 febbraio 1899	1985 2002	1968 2002 2008 2011 2013
RZ 56	*Dichiarazione*	Antonio Ghislanzoni	Pesaro, 1° marzo 1899		
RZ 57	*Serenata*	Cesare Rossi	Pesaro, 22 marzo 1899		
RZ 59	*Rose pallide*	A. C.	Pesaro, 3 aprile 1899		
RZ 60	*Sogno ideale*	Gustavo Chiesa	Pesaro, 10 aprile 1899		
RZ 61	*Addio asilo de' miei primi anni*		Pesaro, 16 aprile 1899		
RZ 62	*Vaghi uccelli*	Augusto Piccioni	Pesaro, 20 aprile 1899		
RZ 63	*Ricordi*		Pesaro, aprile 1899		
RZ 64	*Ad una civetta*	Felice Cuomo	Pesaro, 1° maggio 1899		
RZ 65	*Verso la morte*	Marco Garelli	Pesaro, 26 maggio 1899		
RZ 66	*Io non voglio saper quel che ci sia*	Lorenzo Stecchetti	Pesaro, 26 maggio 1899		
RZ 58	*Vano Desio*	Matteo Orsolani	Pesaro, 31 maggio 1899		
RZ 67	*Ala di sogno*	Nicola Palma	Pesaro, 1° giugno 1899		
RZ 68	*Vien presso a me*	Enrico Panzacchi	Pesaro, 6 giugno 1899		
RZ 69	*Nell'orto*	Enrico Panzacchi	Pesaro, 20 luglio 1899		
RZ 70	*In alto*	Lorenzo Stecchetti	Pesaro, 1° settembre 1899		
RZ 116	*Ballata*	Lorenzo Stecchetti			
–	*Romanza* *[Non pianger, non gioir]*	Enrico Panzacchi			
RZ 114	*L'Ora*	Ada Negri	Sacco		

continua

Opus	Titolo	Autore del testo	Luogo e data	Pubblicazioni	Discografia
RZ 123	*Il sorriso della madre*[6]		1899-1900		
RZ 73	*Soffro. Lontan lontano*	Ada Negri	Pesaro, 24 febbraio		
RZ 87	*Visione invernale*	G. Pagliara	25 febbraio 1900	1907 1913 2002	2002 2011
RZ 74	*Che vuoi da me?* *La giovinezza mia*	Enrico Panzacchi	Pesaro, 21 aprile 1900		
RZ 75	*Triste ritorno*	Enrico Panzacchi	Pesaro, 17 agosto 1900		
RZ 72	*E te lo voglio dire*[7]	Enrico Panzacchi	Sacco, 13 settembre 1900	C. Schmidl, Trieste, 1901	2011
RZ 43	*Povero vergognoso*[8]		1900 ottobre	«Il Corriere musicale dei Piccoli», 1° giugno 1924	1983
RZ 76	*Lascia che io sogni*	Alfredo Pastore	Pesaro, 6 dicembre 1900		
RZ 77	*Fine di settembre*	Giovanni Marradi	Pesaro, 24 dicembre 1900		
–	*Preludio*	Romolo Quaglino	Pesaro, 26 dicembre 1900		
RZ 92	*L'Assiuolo*	Giovanni Pascoli	Pesaro, 11 gennaio 1901	1907 1913 2002	1968 1993 2002 2011
RZ 81	*Il Rosicchiolo (da Myricae)*	Giovanni Pascoli	Pesaro, 19 maggio 1901	«La Lettura», dicembre 1933 2002	2002 2011
RZ 101	*Portami via!*	Ada Negri	Sacco, settembre 1901	1920 1924 2002	2002 2011

6 Per voce di bambina.
7 Melodia per Tenore.
8 Piccola melodia per voce di bambino.

RZ 79	*Ho sessant'anni e sento tuttavia*		Pesaro, 11 ottobre 1901		
RZ 78	*Attimo*	Ada Negri	1901	1985 2002	2002 2011
RZ 82	*Che spera?*	Fabio Gualdo	Sacco, 26 settembre 1903		
RZ 83	*Te solo*	Ada Negri	Sacco, 3 ottobre 1903		
RZ 84	*Dialogo notturno*[9]	Enrico Panzacchi	Sacco, 6 ottobre 1903		
RZ 85	*Similitudine*	Enrico Panzacchi	Sacco, 7 ottobre 1903		
RZ 102	*Sotto il ciel*	Vittoria Aganoor	Sacco, 13 ottobre 1903	1920 1924 2002	1968 1993 2002 2011
RZ 103	*La serenata*	Vittoria Aganoor	Sacco, 15 ottobre 1903	1920 1924 2002	1968 1993 2002 2011
RZ 86	*Il suono del corno*	Alfred Tennyson	Sacco, 28 settembre 1903		
RZ 80	*Ballade de Miss Hobhouse*	Edmond Rostand	1903	Suppl. agli «Annales Politiques et Littéraires», 15 febbraio 1903 Bruxelles, Schott, 1903 2002	
RZ 89	*I due tarli*	Herbert A. Mildmay	16 febbraio 1904[10]	1907 1913 2002	2002 2011
RZ 100	Mistica	Ada Negri	Pesaro, novembre 1904	1920 1924 2002	2002 2011

[9] Il brano è scritto per due voci, maschile e femminile, in dialogo, praticamente senza sovrapposizioni.

continua

Opus	Titolo	Autore del testo	Luogo e data	Pubblicazioni	Discografia
RZ 183	*Madrigale*	Giannino Antona Traversi	[1904]		
RZ 91	*Lontana*	Giovanni Pascoli	[ante 1905]	1907 1913 2002	2002 2011
RZ 88	*Ultima rosa*	Antonio Fogazzaro	[ante 1905]	1907 1913 2002	1968 2002 2011
RZ 121	*La serenata veneziana*	Fabio Gualdo	[ante 1905]		
RZ 120	*Risplende l'amor mio ne la funesta*	Heinrich Heine	[ante 1905]		
RZ 111	*Con gli angioli*	Giovanni Pascoli	[ante 1905]	«La Lettura», marzo 1933 2002	2002 2011
RZ 98	*Mistero*	Giovanni Pascoli	[ante 1905]	1920 1924 2002	1983 2002 2011
RZ 90	*Serenata*	Grazia Deledda	[ante 1905]	1907 1913 2002	2002 2011
RZ 110	*Idillio cosacco*[11]	Antonio Fogazzaro	[ante 1907]	«L'Antologia musicale», dicembre 1930	2002
RZ 115	*Alba d'Aprile*	Angiolo Orvieto	[ante 1907]		
RZ 117	*Ella cantava*	Aurelia Cimino	[ante 1907]		
RZ 118	*O dolce notte*	Vittoria Aganoor	[ante 1907]		
RZ 122	*Silenzio*	Antonio Fogazzaro	[ante 1907]		

[10] «L'ultimo giorno del carnovale» è la nota autografa da cui si è ricostruita la data di composizione.

RZ 93	*Ariette*	Paul Verlaine	[1912]	1913 2002	2002 2013
RZ 94	*Coucher de soleil à Kérazur*	Louis Tiercelin	[1912]	1913 2002	1968 2002
RZ 95	*Soror dolorosa*	Catulle Mendès	[1912]	1913 2002	
RZ 96	*Notti d'agosto*	Cipriano Giachetti		Firenze, Petrelli, 1913 2002	1995 2002 2011 2013
RZ 97	*Campane!*	Aldo Pizzagalli	[1919]	Croce Rossa Italiana, Ricordi, 1919 2002	2002 2011
RZ 99	*Notte di Neve*	Giovanni Pascoli		1920 1924 2002	1983 1993 1995 2002 2011
RZ 104	*Per le nozze di Luciana Chiesa e Guido Gerli*	Mary Tibaldi Chiesa	1922		
RZ 105	*Domani* *(Una canzone di Natale)*	Arturo Rossato	Pesaro, 11 dicembre 1928	«Il Secolo XX», 20 dicembre 1928 2002	2002 2011
RZ 106	*Tre vocalizzi*		1929	AA.VV, *Vocalizzi nello stile moderno con accompagnamento di pianoforte*, Milano, Ricordi, 1929	2013

[11] Per Soprano e Baritono.

continua

Opus	Titolo	Autore del testo	Luogo e data	Pubblicazioni	Discografia
RZ 107	*Nera Nerella il cuore è un bambolino*	Carlo Ravasio	Pesaro, ottobre 1930		
RZ 108	*Ti chiamo nera per la chioma nera*	Carlo Ravasio	Sacco, 1930 novembre		
RZ 109	*L'amore*	Carlo Ravasio	Pesaro, [193-]	«Rivista dell'Ora», agosto 1935	2010
RZ 112	*Terra di sogni*			«La Lettura», marzo 1934 2002	2002 2010 2011
RZ 113	*Dormi mia bella dormi*		[1934]	*Trenta Ninne Nanne popolari italiane*, Roma, De Santis, 1934	2013
RZ 20	*Casa lontana* (*Canzone del clown*) Dal film Un passo nella notte	Arturo Rossato	[1939]	*Casa lontana* | *canto drammatico per voce di tenore e pianoforte*, Milano, Ricordi, 1939	2002 2010 2011

Annarita Zazzaroni

L'INCONTRO CON GIOVANNI PASCOLI LIBRETTISTA E POETA

Castelvecchio - Pesaro, 1901. Luoghi e data di un incontro, il primo, tra il poeta Giovanni Pascoli e il giovanissimo compositore Riccardo Zandonai in procinto di concludere gli studi al Liceo Musicale «Rossini». Un incontro epistolare, grazie alla complicità di Gino Chiarini, che scrisse a Pascoli nel giugno di quel 1901 per chiedere il permesso di eseguire con la scenografia, durante il saggio finale del conservatorio, il *Ritorno di Odisseo*, musicato da Zandonai in un episodio per soli, coro e orchestra. Il testo, scritto nel 1900 e raccolto poi in appendice ad *Odi e Inni* col titolo abbreviato di *Il Ritorno*, riporta questa nota di Pascoli: «questo poemetto epico lirico, che io chiamai già [...] *episodio*, e anche *cantata*, fu musicato dal giovane egregio Riccardo Zandonai, Trentino, allievo di Pietro Mascagni. Le parti narrative sono interpretate, secondo la mia intenzione, dall'orchestra»[1]. Dunque, nell'ispirazione di Pascoli il poemetto nasce già con un carattere musicale: egli infatti intende con «episodio» la strofa tra le riprese del tema e con «cantata» una composizione per voci e strumenti. Il metro è l'endecasillabo sciolto, con alcune variazioni ritmiche nel corso del testo. La lingua è preziosa, con attenzione quasi maniacale per la sonorità. L'*incipit* solenne con la «E», che fa pensare alla narrazione epica, mostra l'approdo della nave di Odisseo (vv. 1-5):

E prese, con un grande urto dei remi
terra la nave: e gl'incliti Feaci
ne levarono prima alto l'eroe,
e su la rena del sonante mare
lo posero. E dal sonno era domato.

---

1 La nota di Pascoli al *Ritorno* è citata a p. 510 dell'*opera omnia* del poeta: Arnaldo Colasanti (a cura di), *Giovanni Pascoli*, *Tutte le poesie*, Roma, Newton & Compton, 2001.

Si notino la tessitura musicale dei versi con le allitterazioni della 'r' (grande urto dei remi terra) e della 's' («su la rena del sonante mare lo posero. E dal sonno») e la costruzione aulica, che richiama l'epica greca, nella posizione del verbo al termine della frase e nell'uso di epiteti come «incliti e sonante».

Dopo l'inquadramento del luogo Pascoli descrive i rumori: l'udito è uno dei sensi più cari al poeta; proprio tramite i suoni egli segnala solitamente la presenza di un possibile contatto tra il mondo dell'al di là e quello dell'al di qua, tra il passato e il futuro, tra ciò che non è più e ciò che è o non può essere. I primi rumori che fanno da sottofondo all'Ulisse dormiente sono il mormorio della fonte Aretusa, che avrà nel prosieguo del testo un notevole peso simbolico, e il telaio delle ninfe. Compare così un'altra figura cara all'immaginario del poeta: la tessitrice, emblema quasi divino, presenza che segnala l'incontro tra vivi e morti (vv. 18-21):

Ma non lontano il murmure d'una fonte
dell'Aretusa, e non lontano l'antro
delle ninfe e dell'api, ove le ninfe
tessean notturne su' telai di pietra

Pascoli, fin dalle prime righe, crea quindi un'atmosfera non terrena, in cui viene adombrato il tema della morte, di cui il sonno di Ulisse è figura.

Dal v. 32 inizia il primo coro, scritto in dimetro trocaico (cioè un ottonario con cesura nel mezzo), ripartito in due strofe uguali a schema ABAb. Il coro si rivolge al mare e gli rivela che Odisseo è stanco e dorme; l'eroe è ormai vecchio e per questo il mare deve cullarlo dolcemente: «piano piano | muovi la sua culla ...» (vv. 40-41). Culla: altro termine-chiave della poesia pascoliana perché si trova solitamente in rima con la parola «nulla», come nella *Cunella*, per dire che la nascita e l'infanzia sono preludio della morte, sono un'apertura sul niente di una vita che corre verso la sua fine. Infatti subito dopo il coro canterà proprio quel nulla, associandolo al sonno – che quindi viene ad essere un sonno indicante la morte – e alla dolcezza dell'errare (vv. 52-61):

Non gli dire, eterno mare,
ch'egli è giunto ...
op oòp ...
... di lontano
... stanco ... vecchio ...
piano piano
muovi la sua culla!

Dolce ... errare
op ...
dolce ... il nulla.

L'attenzione pascoliana per la sonorità è espressa nelle onomatopee che inframmezzano i versi del coro e che richiamano lo sforzo dei rematori. Il rapporto tra la morte e il nulla torna anche nella conclusione di *Calypso*, dall'*Ultimo viaggio*, dove il tema si trova di nuovo associato alla figura di Ulisse.

Il coro termina. L'eroe sente ancora nel cuore il mormorio della fonte Aretusa, la fonte della giovinezza perduta, e il rumore delle spole; ciò sottolinea l'importanza che in Pascoli hanno sempre i suoni per esprimere simbologie e sviluppi narrativi (vv. 65-71):

E presso il cuore d'Odisseo dormiente,
gemeva il fonte d'Aretusa, noto
alla sua cara fanciullezza estinta.
E nell'antro sonava il sottil fischio
delle spole immortali, e il lento tonfo
degli immortali pettini: le ninfe
tessean tuttora su' telai di pietra.

Odisseo si sveglia sopraffatto dal ricordo dell'infanzia, identificata nella fonte, e da quello della giovinezza, rappresentata dalle ninfe. Queste rinviano a Calipso, ma anche ad altre due importanti figure femminili dell'*Odissea*, Circe e Nausicaa.

Ora il canto, scritto in novenari, spetta al protagonista. L'eroe capisce che i Feaci l'hanno condotto in un'altra terra e piange per il desiderio di fare ritorno alla sua casa. Forte l'uso di termini come «culla» e «nido». Odisseo pensa però alle parole di Circe: «Immortale sarai se rimani»; parole che hanno come unica conseguenza il morire che lo attende (vv.136-145):

La dea della notte,
perché mi cadesse il ritorno
dal cuore,
mi diede un suo manto
tra cui non si muore.
Ma io lo bagnava, ogni giorno,
di pianto.
Mi disse: – Immortale
sarai, se rimani ... – Morire!
ma nella mia terra! morire!

A questo punto fa il suo ingresso «un'altocinta vergine ricciuta» (due chiari epiteti omerici) che chiede all'eroe il perché del suo pianto. Inizia così un dialogo, o meglio un duetto, prima in endecasillabi chiusi da un quinario, poi in ottonari e quinari. La fanciulla cita tutte le caratteristiche di quella terra: l'acqua, i tipi di fiori, gli animali e gli alberi. Ad ogni elemento Odisseo risponde con una sola domanda «Itaca?», finché la ragazza nomina la fonte Aretusa ed egli ricorda la sua giovinezza. L'eroe si protende poi verso le acque della fonte, ma solo in quell'istante si rende conto di essere diventato vecchio. La fonte è quindi l'elemento in cui si uniscono passato e presente e in cui poi si uniranno vita e morte, secondo una simbologia topica presente già in Dante (vv. 231-238):

> Al fonte arguto s'appressò l'eroe,
> e vide sé nel puro fior dell'acque.
> Arida vide la sua cute, vide
> grigi i capelli e pieni d'ombra gli occhi;
> e la fronte solcata era di rughe,
> curvo il dosso, né più molli le membra.
> Vide; e rivide ciò che più non era:
> sé biondo e snello, coi grandi occhi aperti.

Il canto è chiuso dal coro che rassicura Odisseo, dicendogli che nella sua Itaca potrà ricominciare, vedere, ricordare. Ma la felicità è un'ombra. Il coro infatti termina con la visione del sepolcro che attende l'eroe. Il metro è in quartine di tre decasillabi e un quinario.

Da questa sintetica analisi testuale del *Ritorno* ci si può rendere conto di quali aspetti e tematiche colpissero l'immaginario del giovane Zandonai: l'evocazione più che la lineare quotidianità, la preziosità più che il colloquiale, il legame tra vita e morte più che la storia da rappresentare. Sulla musicazione di Zandonai mi limito a riportare un commento di Toni apparso su «La Scala» nel 1954[2]:

> nella scrittura più agile, più varia, più dotta, nello spirito più pacato, nell'espansione lirica più sorvegliata, nella linea melodica meno gonfia, anzi scarnita: un esile filo in mosse eleganti e non più, o poco più. Zandonai era dunque un uomo nuovo: appariva come il depositario dello spirito musicale del suo tempo.

Pascoli è un poeta certamente interessante con cui confrontarsi, sia per la musicalità che egli conferisce alle parole che sceglie, sia per lo

---

2 ALCEO TONI, *Riccardo Zandonai dieci anni dopo*, in «La Scala», n. 59, ottobre 1954, p. 11.

specifico repertorio di immagini e simboli che contraddistinguono in modo inequivocabile la sua poesia e ne fanno uno dei primi rappresentanti italiani del simbolismo e del decadentismo europei. Lo rende una voce diversa nel panorama di quegli anni anche un uso del quotidiano, delle *humilesque myricae*, non solo con l'intento di verosimiglianza, ma anche come indizio di ritorno all'infanzia e di contatto con qualcosa di irrecuperabile, siano questi il nido familiare, la giovinezza, l'illusione o la vita stessa. Forse è per tale motivo che diversi compositori cercarono di mettere in musica i suoi testi.

Non va sottovalutato inoltre come il nome di Pascoli sia legato alla formazione giovanile di Zandonai a Sacco, grazie al tramite culturale dell'amico Lino Leonardi. Nella ricchissima biblioteca di Leonardi, come sappiamo dagli studi di Claudio Leonardi, non mancavano opere di Pascoli[3]. L'ammirazione per il poeta accompagnerà sempre Zandonai, tanto che il 10 gennaio 1908, scrivendo a Luisa Gianferrari, istituirà questo confronto con D'Annunzio:

> Le mando il numero della *Lettura*[4] dove Ella potrà trovare la poesia di Pascoli della quale s'è parlato ieri. Troverà pure un squarcio *magniloquente* del Suo simpatico Dantunzio: Ella potrà accettarlo magari come un capolavoro ma lo scopo di una commemorazione non è mai stato quello di mettere in mostra la propria erudizione. Osservi invece in Pascoli quanta semplicità e quanto sentimento[5].

Mi pare che la distorsione di D'Annunzio in Dantunzio, prodotta dalla fusione con il nome di Dante, basti a chiarire quello che Zandonai pensava della magniloquenza del Vate...

Tra il 1898 e il 1902, quindi negli anni dell'incontro con Zandonai, Pascoli coltivava un grandissimo sogno: scrivere per il teatro musicale. Egli desiderava ardentemente dare una svolta al panorama operistico contemporaneo, scrivendo un libretto che fosse di altissima fattura, in modo da non dover soggiacere alla musica e al volere del compositore. Così, ad esempio, egli scrisse ad Angiolo Orvieto il 26 marzo 1897: «io

---

3 CLAUDIO LEONARDI, *Riccardo Zandonai: gli anni della formazione*, in RENATO CHIESA (a cura di), *Riccardo Zandonai* - Atti del convegno (Rovereto 1983), Milano, Unicopli, 1984, p. 14.

4 È il numero 10 di «Lettura» dell'ottobre 1906, uscito dopo la morte di Giuseppe Giacosa. La rivista contiene una prosa di Gabriele D'Annunzio, dal titolo *In memoria di Giuseppe Giacosa*, in cui il Vate ricorda con uno stile molto altisonante l'ultimo giorno in cui vide il librettista. Nello stesso numero è pubblicata la poesia di Pascoli *A Giuseppe Giacosa*, oggi raccolta in *Odi e Inni*.

5 CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983, p. 239.

mi sono ficcato in testa di sollevare il dramma musicale nella sua parte letteraria alle altezze in cui si trova in altri paesi»[6]. Nel 1901 confidava a Emma Corcos: «Mi ricordo quando Severino [Ferrari] mi rivelò le romanze per musica (anch'io voglio scrivere per musica: il poeta lirico deve scrivere per musica! Faccio un libretto, ma... ho fatto un episodio mezzo narrazione e mezzo lirica e più oltre farò e cerco sempre d'intonare le mie liriche come s'elle dovessero essere cantate)»[7]. La composizione di cui Pascoli sta parlando è *Il Sogno di Rosetta*, che egli scrisse per Carlo Alfredo Mussinelli e che oggi si trova stampata in appendice a *Odi e Inni.* L'opera andò in scena il 14 agosto 1901 al teatro dei Differenti di Barga e Pascoli ne fu entusiasta perché finalmente riusciva a vedere un suo testo musicale calcare un palcoscenico. In seguito fece molti altri tentativi di realizzazione di melodrammi, ma nessuno di questi si concretizzò. Sul finire dello stesso 1901 anche Zandonai musicò *Il Sogno di Rosetta*, unendo così ancora una volta il suo nome alla poesia pascoliana.

Un libretto come quello del *Sogno di Rosetta* era, come ha fatto giustamente notare Roberto Stradiotto[8], difficile da affrontare con i mezzi convenzionali del melodramma italiano ottocentesco, in quanto Pascoli era proiettato verso un teatro interamente psicologico. Nel *Sogno di Rosetta* gli aspetti del sogno e del contrasto tra veglia e sonno, tra vita vissuta e vita fittizia, vanno ad unirsi al tema del doppio, con implicazioni difficili da rendere sulla scena: «la scena è il "doppio", l'accadimento che trasforma Rosetta e con essa la realtà»[9]. Infatti, non vi sono più logiche di causalità, di consequenzialità o di temporalità, ma la realtà e il sogno sono esattamente sullo stesso piano, come se entrambi fossero veri e realmente vissuti. Le strofe sono di lunghezza diseguale, di endecasillabi e settenari, variamente rimati.

«Rosetta cuce ancora alla finestra» (v. 1): questa è la prima immagine che si presenta ai nostri occhi. L'immagine semplice, campestre, quotidiana, di una ragazza che si affretta a terminare il cucito per consegnarlo alla maestra. Un coro di bambini, con i loro giochi allegri, scandisce il tempo sul far della sera; Rosetta, stanca, si ferma a pensare a un giovane che spesso passa cantando sotto la sua finestra ed intona così la sua prima 'aria', «Cuci e cuci, si fa sera» (v. 65).

---

6 La lettera è citata da Antonio De Lorenzi in *G. Pascoli*, *Testi teatrali inediti*, Ravenna, Longo, 1979, p. 12.

7 Giovanni Pascoli, *Lettere alla gentile ignota*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 89.

8 Roberto Stradiotto, *Il Sogno di Rosetta: un doppio che non ha mai posa*, in «Il Serchio mese», n. 6, anno II, giugno 1995, pp. 12-13.

9 *Ivi*, p. 12.

A questo punto i due piani temporali, del sogno e della realtà, si intersecano e si sovrappongono: Rosetta sogna se stessa sposata al giovane, ma la gioia di quell'atmosfera onirica viene interrotta dall'immancabile eco funebre. Il sogno si tramuta in un incubo in cui Rosetta vede il suo amato morto in un cespuglio, coperto da formiche nere (vv. 131-138):

S'è fatto sera ... s'è fatto tardi
non odi il canto dell'usignolo?
Oh! Quella siepe ...! Lascia che guardi:
chi è che piange là solo solo? ...
Ferito ... Quante formiche nere!
È lui ... N'è tutto nero ... Chi fu?
Chi l'ha ferito? Voglio sapere!
tu? tu? ma dunque tu non sei tu ...

Scossa, Rosetta si sveglia e sente in lontananza lo stornello del giovane. Il canto di lui riprende proprio gli elementi dell'incubo di Rosetta: la veglia di notte, l'essere ferito, le formiche. Esiste quindi un terzo piano temporale, quello del canto, oltre le dimensioni della realtà e del sogno (vv. 143- 150):

Io veglio e canto come l'usignolo
che su la siepe sta fino al mattino:
che canta e veglia solo solo solo,
ché teme esser ferito dallo spino:
veglia, che la formica non lo colga,
e teme che il vilucchio gli si avvolga:
veglia, che la formica non gli dia,
e canta, ahimè! per farsi compagnia.

Rosetta, credendo di non essere vista, butta un bacio dalla finestra, mentre la luna sigilla questa vicenda, ancora una volta sospesa tra vita e morte.

Pare che le atmosfere pascoliane si confacciano davvero molto alla sensibilità musicale di Zandonai e ai suoi intenti. Nel 1907 infatti, componendo le sue *Melodie per canto e pianoforte*, egli sceglie due *Myricae* di Pascoli, *Lontana* e *L'Assiuolo*, a chiudere l'opera in cui si trovano anche *Visione invernale* di Pagliara, *Ultima rosa* di Fogazzaro, *I due tarli* di Mildmay e *Serenata* di Grazia Deledda. In una lettera datata Pesaro, 30 ottobre 1907, indirizzata a Lino Leonardi, Zandonai spiega con quali intenti egli abbia composto queste melodie[10]:

[10] C. Leonardi, *Epistolario...*, p. 93.

> ti sarà facile capire che l'autore dando uno schiaffo alla solita *romanza lirica* e svincolandosi dalle solite melodie enfatiche e prolisse che formavano il vero elemento di essa, è entrato senz'altro nel campo moderno, le esigenze del quale si basano soprattutto sull'interpretazione del testo poetico. Il musicista in questo caso non è che uno schiavo; egli non può che commentare strettamente i voli lirici del poeta, e avrà raggiunto perfettamente il proprio scopo quando l'impressione che ci verrà da questo insieme musicale sarà unisona all'impressione che noi avremo sentito leggendo i versi musicati.

Pensando al proposito pascoliano di dar vita a un nuovo melodramma in cui la musica non sia prioritaria ma segua fedelmente il libretto e lo esalti, le parole con cui Zandonai definisce il compositore «uno schiavo» che deve attenersi esattamente alla poesia mi paiono pienamente in linea con gli intenti di Pascoli. Sempre nella stessa lettera Zandonai commenta le sue composizioni tratte da *Myricae* dicendo:

> *Lontana e Assiuolo*. Eccoci al genere più difficile da adattare alla musica. I versi Pascoliani, tanto musicali per sé stessi, non tollerano connubi con l'arte gemella anche per la loro vaghezza. Pure mi pare che il colore fantastico di queste due poesie sia riuscito a meraviglia[11].

Molto si è scritto sui drammi per musica di Pascoli e sui tentativi falliti di trovare accordi con i compositori; penso che il commento di Zandonai sia il più giusto e lucido: la particolare veste già di per se stessa sonora dei versi e il carattere simbolico e psicologico dei contenuti mal si adattano ad essere trasposti in un'azione drammatica e scenica. Questa sarà la fatica incontrata anche da Renzo Bossi per l'*Anno Mille* e la causa per cui il continuo bussare di Pascoli alla porta di Puccini, con la richiesta di musicare un suo dramma, non abbia mai visto quella porta aprirsi.

Per quanto concerne i testi su cui è caduta la scelta di Zandonai, non possiamo fare a meno di notare che questi presentano temi quali la compenetrazione tra morte e vita (così il *chiù* dell'assiuolo che diventa presagio di morte) e il canto femminile che evoca dolore (la voce della ragazza nella campagna pare allegra ma «muore in pianto» nel cuore del poeta). È ancora un dato uditivo, come si è già visto, a far sovrapporre i ricordi, le emozioni e i piani temporali; e, in questo caso, a far sgorgare le note di Zandonai.

La collaborazione tra poeta e compositore non si limitò al mettere in musica testi di Pascoli già editi. Il 19 novembre 1901, Zandonai scrisse a Pascoli chiedendo un libretto:

---

[11] *Ivi*, p. 94.

> Io mi struggo dal desiderio di avere un libretto per musicare ed Ella sa quanto riesce difficile trovarne specialmente ad un povero ragazzo come sono io, privo di mezzi materiali. [...] S'io fossi milionario metterei i miei milioni a Sua disposizione; disgraziatamente non posseggo che un grande patrimonio di buona volontà che per ora non rende molto, ma che Lei potrebbe utilizzare molto[12].

Certamente a Pascoli poteva rendere molto, dato che proprio in quegli anni stava cercando disperatamente un compositore interessato a musicare un suo libretto. Nacque così il dramma *La fine di Mefistofele*, corretto poi in *Gretchen's Tochter*. La genesi del dramma, essendo andate perdute le lettere di Pascoli a Zandonai, è da ricostruire attraverso i ricordi di Maria Pascoli e l'articolo di Alessandro Benedetti, pubblicato sul «Giornale d'Italia» il 7 novembre 1924[13]. Il dramma si propone di essere un prosieguo del *Faust* di Goethe, in cui Mefistofele torna sulla terra e vi trova la figlia di Margherita, che nella prima versione si chiama Reietta e poi assumerà il nome di Perdita. Il diavolo decide di tentarla per portare a termine l'opera che non gli era riuscita con la madre di lei, ma di fronte all'amore puro e incondizionato della ragazza egli si commuove e desiste. Per questo gesto Dio ha pietà di lui e lo tramuta in un uomo; così egli potrà amare, ma diventerà anche mortale.

Il dramma del 1902 si trova nell'archivio di Casa Pascoli (cass. LXX, plico 13) solo in forma sbozzata e scritta in prosa. Questa prima versione presenta già la divisione in scene. La trama e i dialoghi sono sostanzialmente in linea con il rifacimento del 1904, pubblicato postumo da Maria Pascoli nel 1924[14]. *Gretchen's Tochter* presenta sette episodi, di cui il primo sbozzato interamente in versi; il secondo in versi e prosa; dal terzo in poi solo in prosa. La parte in versi è scritta in endecasillabi e settenari.

Nella prima scena sono presenti degli scolari e quella stessa Marta Schwerdtlein che era stata la mezzana del *Faust* di Goethe. Il coro degli scolari è alla ricerca di Faust. Marta finge ripetutamente di non conoscerlo, finché si affaccia sulla porta Perdita[15]. Essa non parla e non compie nessuna azione. La sua è però una vera e propria epifania, come si

---

12 Archivio di Casa Pascoli (Castelvecchio di Barga), cass. XLVIII, plico 20.

13 ALESSANDRO BENEDETTI, *Un libretto di G. Pascoli sul «Mefistofele». Sue lettere inedite a Zandonai*, in «Il Giornale d'Italia», 7 novembre 1924.

14 MARIA PASCOLI (a cura di), *Giovanni Pascoli, Nell'Anno Mille. Sue notizie e schemi da altri drammi*, Bologna, Zanichelli, 1924. Per un'analisi dettagliata dei libretti pascoliani e del rapporto con i musicisti si veda ANNARITA ZAZZARONI, *Melodramma senza musica. Giovanni Pascoli, gli abbozzi teatrali e «Le Canzoni di Re Enzio»*, Bologna, Pàtron, 2013.

15 Il nome è dal *Fuoco* di D'Annunzio e, prima, da *The Winter's Tale* di Shakespeare.

può cogliere dalle parole della didascalia che l'annuncia: «Perdita si mostra sull'uscio, con la matassa in mano»[16]. La figlia di Margherita è quindi una delle tessitrici che percorrono la poesia di Pascoli. Marta intima a Perdita di non farsi vedere («Le ragazze per bene | non vengono sull'uscio»)[17] e quest'ultima scompare silenziosamente com'era apparsa, ma un primo effetto è già riuscita a produrlo, dato che subito dopo la sua scomparsa si delinea, con la descrizione della casa abbandonata di Faust, il primo richiamo allo spettrale e al mortuario; dice Marta:

> Egli non è più là. Sola è la casa,
> non v'abita nessuno.
> Il gufo ha fatto il nido tra le storte,
> s'è fatto il covo co' suoi vecchi libri.
> Dalle finestre aperte il pipistrello
> esce aliando al fare della sera[18].

Per Pascoli la casa assume spesso i contorni del luogo sacro, deputato all'apparizione dei morti[19]. La casa, quindi, come il cimitero, è un luogo liminale dove vita e morte si incontrano e si sfiorano, come in *Casa mia* (dal *Ritorno a S. Mauro*) o nella conclusione dell'ultimo sonetto di *Colloquio*. Marta pensa alla casa di Faust e, a quel punto, ammette di fronte agli scolari di sapere chi sia Faust e di aver sentito dire che se lo sia preso il diavolo. A questo nome appare Mefistofele con un balzo quasi farsesco e giocoso («Eccomi. Chi mi chiama?»)[20].

Segue il diverbio tra Marta e Perdita; la prima accusa la ragazza di aver subìto l'attrazione di Mefistofele e questa, a sua volta, nega, dicendo che era spaventata e disgustata alla vista di quello sconosciuto. Tutto il dialogo è giocato sulla funzione della madre. Marta si riconosce come una buona madre ed elenca tutto quello che ha fatto per Perdita, la quale conferma e dimostra la sua riconoscenza chiamando la donna «mamma»[21]:

> [Perdita]
> Ma no: non siete cattiva! siete buona! siete la madre di questa povera reietta[22], ch'era perduta!

---

16 G. Pascoli, *Nell'Anno Mille...*, p. 135.
17 *Ivi*, p. 137.
18 *Ivi*, p. 136.
19 Per il rapporto tra il ruolo evocativo della figura femminile e la casa, letto sulla base della *Strega* di Michelet, si veda Marco Antonio Bazzocchi, *Circe e il fanciullino*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 22-23.
20 G. Pascoli, *Nell'Anno Mille...*, p. 138.
21 *Ivi*, p. 145 e pp. 147-148.
22 Reietta era il nome che Pascoli aveva dato alla figlia di Margherita nei primi appunti del dramma.

[Marta]
[...] Non ho vegliato sui tuoi sonni [...] ? Non t'ho dato a mangiare sempre [...] ?

[Perdita]
[...] Non è una menzogna questa! o mamma
[Marta]
Sì, chiamami così [...] Non sono stata tua madre? Non t'ho insegnato le orazioni? Non ti ho data quella cara reliquia che hai sempre nella tua camera sotto il tuo crocifisso? Non ho cercato di preservarti da ogni cattivo incontro, da ogni tentazione?
[Perdita]
Sì! Sì! Cara mamma, sempre con voi, vorrei restare.

Appena Marta se ne va, Mefistofele cerca di sedurre Perdita, chiamandola proprio con il nome della madre, Ghita. Sul filo del ricordo della madre, inizia il dialogo tra i due. La seduzione del diavolo su Perdita è giocata tutta sulla sottolineatura della bontà e della virtù della madre di lei. Al ritorno Marta vede la scena e riprende il litigio con la ragazza. Il diverbio si gioca di nuovo sulla parola-chiave «madre»: si contrappongono la madre naturale Margherita, con i pareri discordi che ruotano intorno alla sua persona, e la madre 'adottiva' Marta, che continua a ribadire tutto quello che ha fatto per Perdita.

[Marta]
Così mi riconosci? Ecco: una madre (perché e come madre? Madre si comincia a essere quando la creatura si prende tra le braccia e si accosta al petto) butta come un cencio sporco la sua creatura a lavarsi nel rigagnolo ...
[Perdita]
Non fu lei!
[Marta]
Eh! Fu lei! E ne perdé il capo biondo come il tuo ...
[Perdita]
Povera mamma!
[Marta]
Già: povera mamma quella che ti uccise!
[Perdita]
Non voleva ... non sapeva ...
[Marta]
Trista femmina quella che ti salvò e ti allevò e ti nutrì e ti educò – sebbene invano...[23].

[23] G. Pascoli, *Nell'Anno Mille...*, pp. 154-155.

La fanciulla, conquistata totalmente dall'amore materno, vuole solo rivivere ciò che ha vissuto la madre («Voglio essere come mia madre»)[24]; così cede a Mefistofele e desidera seguirlo. In realtà la Margherita di Goethe non volle salvarsi dalla pena di morte salendo con Faust sui neri cavalli del diavolo, atterrita com'era dalla vista di quello. Pascoli, nel suo dramma, ha dato quindi a Mefistofele le stesse connotazioni che nell'opera di Goethe furono di Faust, prima fra tutte quella di essere salvato dall'amore di una donna. È Pascoli stesso ad affermarlo, annotando a margine della scena quinta dell'abbozzo del dramma:

> Mef. [Mefistofele] non tanto per sedurre, quanto per *imitare* Faust, per ripetere a sé la scena per cui Gretchen perdé la pace, l'amore, il figliolino, la vita...[25].

L'umanizzazione di Mefistofele scaturisce dal desiderio di Pascoli di farlo diventare un *alter Faust*. Mefistofele, vedendo l'ingenuità di Perdita e soprattutto il suo amore per la madre, si commuove ed ha pietà di lei.

Così la scena ottava è aperta dal coro degli angeli che invocano pietà per Mefistofele e Dio risponde concedendo al diavolo di diventare uomo[26]. Appena compare Perdita, Mefistofele le rivela il suo sentimento ed essa confessa di ricambiare questo amore e di desiderare che egli non se ne vada più. Si accorge però di non conoscere il nome di quel nuovo uomo che ha davanti. Mefistofele risponde:

> Nel cielo ero il bene, poi laggiù fui il male; ora non so come mi chiamo.
> Battezzami tu.
> (Perdita)
> Amore! Amore! Amore![27].

Al nome che gli è dato Mefistofele aggiunge un altro nome:

> [Mefistofele] Morte! O s'amerebbe se non si morisse? Non amano gl'immortali. L'amore è uno slancio dell'anima per trattenere la vita che fugge! una vita che va! [...] felicità divina concessa all'uomo in compenso della maledizione primitiva Tu morrai! Che importa, se disse ancora Tu amerai?[28].

---

24 *Ivi*, p. 160.

25 Archivio Casa Pascoli (Castelvecchio di Barga), cass. LXX, plico 13, carta 15.

26 Il perdono del diavolo è tema piuttosto caratteristico del Romanticismo, come ricorda MAX MILLNER, *Satana e il Romanticismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 26-36.

27 G. PASCOLI, *Nell'Anno Mille...*, p. 167.

28 *Ibidem*.

Ecco, a questo punto, annunciato dalle parole del protagonista, il significato del dramma:

> [Mefistofele]
> Venne la vita ... e questa pena al cuore
> questa ferita della qual si muore![29].

È l'attrazione dolce e fatale della morte evocata in *Digitale purpurea*, che termina proprio con l'identico nesso «si muore!»; è il tema dell'Amore-Morte.

Mefistofele muore; Perdita grida sul cadavere dell'uomo-diavolo. Pascoli vuole però che il senso di questo dramma si allarghi in modo ben più vasto all'intera umanità ed annota in un bigliettino attaccato alle ultime parole del dramma:

> La luna
> Il sublime sarà nell'ultimo quadro, che dipingerà i paesaggi, gli effetti della luce, di albe e tramonti, in quel pianeta muto, sordo e morto da migliaia di anni[30].

La Terra è un pianeta morto perché fatto di morte; la luna, la luce, l'amore non sono altro che parvenze di bellezza di fronte a una cieca legge naturale.

La collaborazione tra Pascoli e Zandonai per realizzare *Gretchen's Tochter*, malgrado le lodi del compositore di fronte allo schema del dramma, non portò frutti e non ci sono fonti autografe che ne spieghino il perché. Occorrerà allora prestare fede alle parole dello stesso Zandonai:

> Mi è gradito ricordare che il mio primo librettista avrebbe dovuto essere Giovanni Pascoli. Nel 1903, quando mi preparavo per il Concorso Sonzogno, il Poeta romagnolo mi aveva promesso un libretto dal titolo «Amore e morte» ispirato dal «Faust» [...] Diversi impegni non permisero al Pascoli di prepararmi il libretto nel termine di tempo che mi occorreva per poter prender parte al Concorso[31].

Forse ci fu ancora un'ultima comunione di intenti tra Pascoli e Zandonai, non ancora messa in luce dalla critica. Se questa c'è stata, si è compiuta nel segno di *Suor Beatrice*. Nell'aprile del 1911 Tito Ricordi

---

29 *Ivi*, p. 170.
30 Archivio Casa Pascoli (Castelvecchio di Barga), cass. LXX, plico 13, carta 45.
31 Bruno Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 1977, pp. 18-19.

scrisse a Zandonai chiedendo cosa pensasse di fare in merito a *Sœur Béatrice* di Maurice Maeterlinck. Il 9 maggio Zandonai scriveva:

> Questo soggetto che ho amato e studiato per tanto tempo mi viene portato via proprio nel momento in cui mi ero deciso di musicarlo. Comunque sia, perché la ditta me lo chiede, pur sentendo un certo diritto di priorità sul dramma maeterlinckiano, cedo volentieri la via a Giacomo Puccini, prima per il rispetto dovuto all'anzianità, poi per quella gratitudine che noi giovani si deve sentire verso chi ha saputo così bene affermare l'arte italiana all'Estero[32].

Se dietro questa *Soeur Béatrice* si celi o meno *Suor Angelica*, non posso affermarlo. Certo è che proprio nel 1911 anche Pascoli aveva gli stessi problemi con Maeterlinck. Pietro Pancrazi attesta che in quell'anno fu chiesto a Pascoli un piccolo poema musicale per una monaca e un maestro di musica non vedente. Il poeta pensò subito a una rielaborazione della storia di Suor Beatrice, ma quando seppe che Maeterlinck l'aveva già adattata a dramma, scrisse sconsolato all'amico Gargano:

> l'affare di Maeterlinck mi ha dato molta amaritudine ... Da un pezzo avevo letto – figurati! [...] – la leggenda della monaca di cui la Madonna aveva preso il posto, e Mariù sapeva la leggenda stessa per averla sentita dire. E me n'ero invogliato per farne un piccolo poema musicale a una monachina per un suo cieco maestro di musica: *una monachina di Sogliano*. Eccoti, quel gran lezioso guastator d'ogni cosa bella che è quel Belga, mi ha guastato la semplice leggenda e impedito il mio dramma. [...] resta solo il dispiacere che il Maeterlinck abbia sciupato il bel dramma e la dolce leggenda. Vedi: è il solito fenomeno dei nostri giorni di *ornamentalismo* e di gonfiatura del vetro. [...] tutte le fiorettature del lezioso fiammingo sembrano eccessive e d'accatto...[33].

Entrambi, Zandonai e Pascoli, erano stati affascinati dalla vicenda di Suor Beatrice; entrambi avevano dovuto desistere. Zandonai riprese la sua *Melenis*; Pascoli si avvierà a vivere l'ultimo anno che lo separava da quella morte che egli aveva così a lungo cantato.

---

32 GUIDO PIAMONTE, *Zandonai nella vita musicale milanese*, in R. CHIESA, *Riccardo Zandonai...*, p. 24.

33 La lettera a Gargano è del 30 agosto 1911 e si trova in PIETRO PANCRAZI, *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1946, p. 280.

Guido Salvetti

TRADIZIONE ITALIANA, INFLUSSI FRANCESI E TEDESCHI NELLE OPERE DEL PRIMO ZANDONAI

Le recenti pubblicazioni promosse dal centro studi su Zandonai hanno già ampiamente impostato il rapporto tra il musicista roveretano e il suo tempo[1]. Condivido appieno l'impostazione di quegli studiosi, che non hanno mancato di rilevare i limiti e le riserve con cui Zandonai, soprattutto negli anni dopo *Francesca da Rimini*, visse l'evolversi della musica europea nell'alveo tracciato da Stravinskij (quello 'fauve' e quello 'neoclassico', per servirci di etichettature pur sempre comode per scandire le tappe del gusto del Novecento) e in quello del versante dodecafonico di Schönberg e della sua scuola. Vorrei qui però valorizzare quella ben più convinta adesione al clima culturale europeo che caratterizzò il quinquennio 1908-1913: gli anni, per Zandonai, delle tre opere con cui si fece conoscere e, pur con tante contraddizioni, apprezzare prima dell'incontrastato successo di *Francesca da Rimini*: da *Il grillo del focolare* a *Conchita* e a *Melenis*.

L'epistolario ci testimonia ampiamente di come sia vasta e profonda la conoscenza che il giovane Zandonai aveva acquisito negli anni di formazione. Furono anni di inesausta curiosità intellettuale che andava molto più in là del semplice ascolto o della semplice presenza nel pubblico. Ce ne convincono sia la pratica della copiatura delle partiture (ancora nel 1908 quando mandava al suo maestro Vincenzo Gianferrari

---

1 Per il mio assunto sono risultati preziosi i contributi di Diego Cescotti sul tema della 'modernità' (*Zandonai-Rossato-D'Atri e la ricerca di una modernità possibile* in *Zandonai nella cultura del XX secolo*, Rovereto 2009, Atti del convegno 2004, pp. 85-104) e quello di Fiamma Nicolodi (*Zandonai e la musica italiana del primo '900*, in «Quaderni zandonaiani» I, Padova, Zanibon 1987, pp. 17-32).

la copia della monumentale *Agape degli apostoli* di Wagner)[2], sia il lavoro che fece come orchestrale, violista o violinista, con lo scopo di conoscere 'dall'interno' tante opere e tante partiture[3].

Non si è forse dato sufficiente rilievo al fatto che, negli anni della formazione e delle prime tre opere, Zandonai poté godere di un momento particolarmente felice nella vita musicale delle due città dove più spesso risiedette: Roma e Milano.

A Roma, dove svolse anche attività di orchestrale, l'orchestra di Santa Cecilia dava vita alle stagioni sinfoniche all'Augusteo: esistono dubbi sulla bontà dell'orchestra (viste le numerose reprimende dei direttori-ospiti, da Toscanini a Mahler)[4], ma non ci sono dubbi sulla ricchezza della programmazione, che includeva la totalità del panorama compositivo europeo, da Strauss a Elgar, da Grieg a Rimskij-Korsakov, da De Falla a Sibelius[5]. Fu allora, in particolare, che Zandonai poté accostarsi ai poemi sinfonici di Richard Strauss, che considerava sulla linea evolutiva che, dipartendosi da Wagner, andava a mietere nuovi frutti nel genere sinfonico: già qualche mese prima aveva potuto studiare la partitura di *Also sprach Zaraturstra*, acquistata dall'amico Lino Leonardi[6].

Negli anni 1908-1913 i soggiorni più frequenti furono a Milano, la città dominata dal genio di Toscanini che già nella sua prima esperienza direttoriale alla Scala (1901-1904) aveva portato a compimento – nonostante le remore filo-verdiane di Giulio Ricordi – la penetrazione in Italia dei massimi drammi musicali di Wagner: la Tetralogia, il *Tristano*, i *Maestri Cantori*, frammenti dal *Parsifal* (in attesa che, allo scoccare del 1914, lo si potesse interamente rappresentare). Né il giovane ansioso di

---

2 CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983 (d'ora innanzi *Epistolario 1983*): la lettera che accompagnava la copiatura della partitura è la n. 40, da Pesaro, 16.12.1910.

3 Cfr., nell'*Epistolario 1983*, le lettere al Gianferrari del 1902 da Roma, e del 1908-9 da Milano.

4 Vedi lettera di Toscanini a Giuseppe Martucci del 15 febbraio 1905 (letta in HARVEY SACHS, *Toscanini*, Torino, EDT, 1981, p. 104). Per i difficili rapporti di Mahler con l'orchestra di Santa Cecilia, vedi soprattutto HENRY-LOUIS DE LA GRANGE, *Gustav Mahler: chronique d'une vie*, III vol., Paris, Fayard, 1984, pp. 215-219.

5 Di non minore importanza furono le stagioni di musica da camera: cfr., dello scrivente, *Musica da camera: le specifiche ragioni*, in *Enrico di San Martino e la cultura musicale europea* (Atti del convegno di studi, Roma, 11-113 maggio 2011), a cura di Annalisa Bini, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2012, pp. 287-303.

6 Che Strauss fosse generalmente considerato il più diretto e legittimo erede di Wagner, era peraltro indotto anche dal fatto che le composizioni di Mahler – e tanto più quelle di Wolf – fossero totalmente sconosciute o misconosciute.

conoscenza poté trascurare di frequentare gli affollati concerti di Toscanini, che i resoconti giornalistici ci descrivono come altrettanti trionfi: i concerti con la Società orchestrale scaligera, nella programmazione primaverile della Scala, ma anche nelle stagioni della Società del Quartetto; dal 1911 anche nel neonato Teatro del Popolo all'Umanitaria. La grande novità di quegli anni fu la conoscenza delle composizioni, sia pianistiche, sia orchestrali, di Debussy: ne ebbe gran merito, ancora, Arturo Toscanini con i concerti scaligeri dal 1905 in poi; a lui si deve anche la *prima* del *Pelléas et Mélisande* alla Scala nell'aprile del 1908.

Zandonai ebbe anche un'approfondita conoscenza del *Prélude à l'après-midi d'un faune*: sappiamo che se ne fece prestare la partitura e che la esaminò con estrema cura e interesse[7]. E fu, come per tutti i giovani della sua generazione, un'esperienza capitale, nonostante fosse in forte antitesi con l'interesse ancora vivo per Strauss, che culminò alla Scala nel marzo del 1909 quando assistette all'*Elektra*.

Quei soggiorni romani e milanesi furono, dunque, molto fruttuosi, come possiamo desumere, ancora una volta dall'epistolario: scrivendo al Leonardi, che nell'occasione si trovava a Vienna e gli scriveva delle opere al teatro di corte – siamo alla fine del 1908 – affermava di conoscere tutto quanto veniva colà programmato. Naturalmente non si trattava soltanto della conoscenza di autori stranieri: nella mentalità di Zandonai, espressa anche in tante lettere e interviste, persisteva pur sempre un'ideologia di fondo secondo cui ogni acquisizione dal panorama internazionale doveva poi necessariamente essere assimilata e in un certo senso trasfigurata dall'identità nazionale (italiana per elezione, anche se formalmente asburgica fino al 1918). Si veda, ad esempio, in una intervista del 1908: «Ho un'ammirazione altissima per Wagner, Beethoven e Schumann, ma nonostante questo ho sempre cercato che la mia musica fosse italiana, profondamente italiana»[8].

Questo è, come si sa, un nodo critico molto importante per il giudizio su Zandonai e per un'appropriata interpretazione delle sue opere; per il *Grillo*, *Conchita* e *Melenis* in particolarissimo modo. Potremmo esprimere il dilemma con queste parole: «non è che forse tutto l'aggiornamento linguistico di queste opere appartenga a una superficie che

---

7 *Epistolario 1983*, n. 24, Sacco 25.1.1909; «Ho ricevuto a suo tempo il preludio di Debussy, che ho passato in questo frattempo. Mi sembra uno dei lavori più chiari e più ispirati del maestro francese e sono grato a Lei, caro Maestro, di avermelo fatto conoscere. Ho incaricato mio padre di rispedirle subito quella partitura».

8 RENATO CHIESA (a cura di), *Riccardo Zandonai* - Atti del convegno (Rovereto 1983), Milano, Unicopli, 1984, p. 172, nota 2.

nasconde, a ben vedere, l'appartenenza al teatro musicale verista della prima maniera, quella di *Cavalleria rusticana*?». Di questo sembrano volerci convincere quelle esecuzioni, più o meno fortunose e affidate a mezzi di registrazione altrettanto fortunosi, di queste tre opere, da dove effettivamente emergono pagine violentissime come, nel *Grillo*, gli sfoghi improvvisi come quello di Edoardo nel primo atto[9]. Gli interpreti votati a un perdurante verismo hanno poi materia per i propri sfoghi sia nella parte del tenore Mateo in *Conchita*, sia, in *Melenis*, con la rabbia furente della protagonista ad inizio del terzo atto. Un contributo decisivo a questo tipo di interpretazione viene dalla scelta (o dalla necessità) di usare il pianoforte come indegno sostituto dell'orchestra ricca e variegata usata dal nostro autore, il quale era ben cosciente del problema quando sentenziava che lo «spartito rappresenta una caricatura di quella che è veramente la concezione in teatro»[10].

Coloro che sposano 'italianità' con 'verismo' dovrebbero riflettere che il risaputo rapporto di Zandonai con Mascagni e in genere con l'opera italiana dei suoi anni trascende di molto il modello-*Cavalleria*. Negli anni in cui il giovane Zandonai fu allievo di Mascagni al Liceo Musicale di Pesaro (1898-1901), il maestro era stato già attirato nelle spire del decadentismo letterario: erano gli anni di *Iris*, dalla tavolozza orchestrale splendente arricchita dagli strumenti etnici; dalla vocalità sofferente della protagonista e dalla trasfigurazione straniante dello squillo tenorile di Osaka. Erano anche gli anni in cui il progetto mascagnano, già lungamente accarezzato, di un'opera di soggetto 'romano-antico' sulla scia dei drammi di Pietro Cossa, era giunto a un primo punto fermo, con la pubblicazione a Pesaro nel 1900 del libretto di *Vistilia* (come si sa destinata a essere parzialmente rifusa nel *Nerone* nell'ulteriore travaglio più che trentennale)[11].

Era abitudine di Mascagni di coinvolgere i suoi studenti di composizione nei lavori a cui si stava dedicando nel momento delle sue lezioni; ma, in ogni caso, il volto di Mascagni che il giovane Zandonai conobbe e ammirò fu certamente di un operista dalle complesse ricerche drammaturgiche, a cui si aggiungeva una dimensione sinfonica che discende-

---

9 Alle parole «Ah vile, ah miserabile», Edoardo, «scattando in piedi e correndo verso la porta, il pugno alzato», in *forte* (da notare: non in *fortissimo*; e con un'orchestra fremente e cromatica, ma in *piano*), si attesta su due La acuti accentati e su tre Fa altrettanto accentati.

10 *Epistolario 1983*, n. 53, da Milano 5.11.1912.

11 Cfr. Cesare Orselli, *Pietro Mascagni*, Palermo, Epos, 2011, pp. 327-342: *Un* puzzle *per* Nerone.

va direttamente da un'importante pratica di direzione d'orchestra, dove avevano grande spazio Beethoven e Wagner. È poi ben noto che il cammino intrapreso con *Iris* continuerà lungo un tragitto ben riconoscibile, attraverso il wagnerismo-straussismo estremo di *Isabeau* fino all'incontro con il vate del decadentismo-simbolismo italiano: Gabriele d'Annunzio per *Parisina*, nata con l'intenzione di un '*Tristano* italiano', almeno quanto lo fu, nelle intenzioni di d'Annunzio, *Francesca da Rimini*. Le due opere, parti solidali di uno stesso momento della nostra storia culturale, andarono in scena a quattro mesi di distanza, nel novembre del 1913 (*Parisina*) e nel febbraio del 1914 (*Francesca*). Occorre ancora ricordare che l'allievo riscosse, in quel caso, un successo molto maggiore che il maestro: *Francesca* poteva infatti esibire un ritmo scenico e una drammaturgia serrata certamente assente in *Parisina*; e, per ciò stesso, le poté arridere un successo che all'opera di Mascagni mancò quasi del tutto.

Insomma, la costante ammirazione per Mascagni non fece che potenziare la ricerca di Zandonai verso l'assimilazione in contesto italiano delle esperienze europee. Il che non toglie che, soprattutto in *Melenis*, il debito mascagnano si renda evidente: mi riferisco in particolare al coro dell'epitalamio che emerge nel finale ad avvolgere in una nuova luce (quasi *Inno del sole*) la morte della protagonista. Questo riferimento avviene però con la raffinatezza del gesto che discende da elementi dichiaratamente francesi: fin dal preludio al secondo atto, per esempio, cresce l'importanza dell'intervallo di quarta eccedente (Re bemolle-Sol, sia melodico, sia armonico), emblema assoluto del *Prélude à l'après-midi d'un faune*; notevole, anche, il preteso arcaismo del coro tradotto in polifonia cinquecentesca: un'affinità con il *Martyre de St. Sébastien* di d'Annunzio-Debussy apparso a Parigi nel febbraio del 1911, un anno prima di *Melenis*.

A risultati analoghi potrebbe giungere una riflessione sul suo rapporto con le opere di Puccini. Si è forse enfatizzata indebitamente la disistima che il Nostro espresse nel 1908 nei confronti di *Tosca*[12], certamente la più truculenta delle opere di inizio secolo[13]. Nel 1910, quando

---

12 *Epistolario 1983*, n. 44, Pesaro 11.2.1908: «Nei giorni che fui nella gran città lombarda ho sentito alla scala tre spettacoli: il Crepuscolo, la Tosca e il Colombo. ... Il Crepuscolo che per me è la parte migliore della trilogia wagneriana, è colossale, immenso! [...] Non si può dire altrettanto della *Tosca*. Tu conosci le mie idee su quest'opera, che forse è un aborto ...».

13 Intorno a *Tosca* si collocano i successi di Umberto Giordano: *Andrea Chénier* (1896), *Fedora* (1898) e *Siberia* (1903). *Adriana Lecouvreur* di Cilea è del 1902: si

l'ultima opera di Puccini era ancora *Madama Butterfly* (che lo stesso autore aveva definito «zuccherosa»), la disistima assunse i toni della condanna moralistica dell'«arte bottegaia», secondo uno degli argomenti più abusati negli ambienti de «La Voce» e del Futurismo nascente[14]. Non possiedo documentazione di come fu accolta da Zandonai *La fanciulla del West*, giunta in Italia proprio nell'anno di *Conchita*, il 1911. In quella partitura si venivano incontrando, come si sa, tutti gli interessi per la musica europea di quegli anni, che Puccini era venuto coltivando nella sua inesausta e faticosa ricerca di rinnovamento. Questo 'nuovo' Puccini veniva realizzando, con la *Fanciulla*, quell'ideale di un'opera *sinfonica* e *continua* che Zandonai teorizzò nel 1913, quando affidò all'amico Leonardi la descrizione del suo 'sistema'[15].

Nessuna meraviglia, quindi, se il nostro autore si mostrò ben altrimenti rispettoso di fronte a uno dei successivi esiti di Puccini, quando scrisse, a proposito dei cori di suore in *Suor Angelica*: «Sono le consuete litanie della chiesa, ma come messe e con quale effetto!»[16]. A noi qui interessa sottolineare come nel momento in cui si fece più accesa la tensione di Zandonai verso le multiple esperienze europee, si trovò come compagno di strada non solo il Mascagni di *Isabeau* e di *Parisina*, ma anche il Puccini de *La fanciulla del West*. Come si sa, proprio quest'ultimo, in quanto antesignano dell''opera internazionale', fu oggetto dell'esecrazione di Torrefranca[17]. L'intento denigratorio di costui si inseriva nella nuova ondata di nazionalismo che di lì a qualche mese esploderà nella retorica bellicista di d'Annunzio sullo scoglio di Quarto; ma, per quanto possiamo non condividere il giudizio negativo su Puccini, dobbiamo riconoscere che in quei libelli c'era un fondo di verità: effet-

---

tratta in tutti questi casi di un abbandono del modello-*Cavalleria* per un verismo ammantato di accurata ambientazione storica e di complessità psicologiche, a cui corrisponde l'adozione di uno 'stile di conversazione' basato quasi integralmente su un libero *declamato* sorretto da uno spesso e cangiante tessuto sinfonico (cfr., dello scrivente, *Dal Verdi della maturità a Giacomo Puccini; Il Novecento italiano. L'opera nella prima metà del secolo*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, a c. di A. Basso, Torino, UTET, 1996, II, pp. 435-86).

14 *Epistolario 1983*, n. 35, Pesaro 9 maggio 1910: «Puccini io lo ritengo in conto di un mercante di terz'ordine perché spaccia dell'arte bottegaia».

15 Nel 1913 Zandonai affidava all'amico Lino Leonardi la stesura del suo 'sistema'. Il saggio apparve nel primo numero della rivista «Pro Cultura. Rivista bimestrale di studi trentini» (cfr. la *Prefazione* a *Epistolario 1983*, non firmata ma attribuibile al curatore Claudio Leonardi, p. 40).

16 Cit. in Bruno Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Trento, Società di Studi trentini di Scienze storiche, 1977, p. 159.

17 Cfr. Fausto Torrefranca, *Puccini e l'opera internazionale*, Torino, Fratelli Bocca, 1912.

tivamente lo 'stile' delle opere italiane era venuto sempre più caricandosi di plurimi e persino contradditori modelli internazionali: Wagner con Debussy; Musorgskij con Strauss. Si consideri, inoltre, la permanenza di alcuni elementi drammaturgici che venivano considerati parte della tradizione italiana: nel *Grillo* fa capolino l'atmosfera di 'idillio' con canzoncine sentimentali che si direbbero direttamente mutuate dall'ormai lontano *Amico Fritz*; in *Conchita* il *colore locale* andaluso arresta con forme chiuse (danza e canzone) il flusso continuo del dramma; in *Melenis* la seduzione dell'etéra nel primo atto si affida a un'ampia canzone carica di melismi che vorrebbero essere arcaicizzanti.

Un'esecuzione completa, e con orchestra, di queste opere ci potrebbe meglio convincere che questi 'luoghi' della drammaturgia tradizionale italiana hanno una funzione di contorno, rispetto a un centro della ricerca zandonaiana, che risiede nel drammatismo sinfonico. Almeno in un passaggio dell'epistolario è dichiarata l'intenzione di utilizzare questi elementi tradizionali come concessione alle aspettative del pubblico: «*Melenis* [...] ha forse in sé gli elementi che possono trascinare un pubblico al successo immediato»[18]. Frutto di maggiore impegno fu per lui l'inserimento nelle opere di quegli episodi orchestrali autonomi che Verdi aveva criticato come una tendenza filo-wagneriana di «far ballare l'orchestra»[19]. Li possiamo forse far discendere dagli estratti sinfonici abitualmente desunti, in sala di concerto, dal *Tristano,* dalla Tetralogia o dal *Parsifal*. Li possiamo ritrovare in *Cavalleria rusticana*, nel *Ratcliff*, in *Manon Lescaut* e in tanti altri casi. Una di queste pagine, memorabile, sarà decisiva per il successo di *Francesca da Rimini* con il finale del primo atto. Nelle opere precedenti spiccano per complessità e drammatismo il preludio (cromaticissimo) al terzo atto del *Grillo del focolare*; in *Conchita* l'*Intermezzo nella strada*, che diventerà nel 1931 il brano sinfonico *Notte a Siviglia*, ma ancor più l'ampio preludio al quarto atto, quasi poema sinfonico con violino solista; in *Melenis*, l'intenso preludio al secondo atto.

Molte delle scelte drammaturgiche e musicali che contraddistinguono il percorso creativo delle tre opere che precedono *Francesca da Rimini* vanno dunque capite alla luce della disponibilità e della ricerca del nuovo, come esplicitamente dichiarato dall'autore nel 1909: «Sono sempre pronto a rendere appoggio a tutto ciò che sa di novità»[20].

---

18 *Epistolario 1983*, n. 53, Milano 5.11.1912.

19 Cfr, la lettera di Verdi all'Arrivabene del 10 giugno 1884, in GAETANO CESARI e ALESSANDRO LUZIO (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano 1913.

20 *Epistolario 1983*, n. 34, Pesaro 26.11.1909.

Abbiamo dunque mostrato come per questa via entrino nella produzione di Zandonai plurime scelte drammaturgiche e musicali che troveranno in *Francesca* una singolare e felice sintesi. Intervenne però proprio allora, nel 1913, un diverso atteggiamento verso il 'moderno'. Quasi a ulteriore riprova di chi ha indicato nell'apparizione agli *Champs Élisées* del *Sacre du printemps* il 29 maggio del 1913 una discriminante tra modernismo e anti-modernismo[21], colpisce che Zandonai se ne sia andato da Parigi pochi giorni prima dell'avvenimento tanto atteso, tra gli altri, dai giovani italiani che sarebbero stati chiamati della «Generazione dell'Ottanta», e che l'abbia poi giudicato «perverso»; né migliore considerazione egli riservò a Schönberg (il *Pierrot lunaire* «una terribile accozzaglia di suoni») e alla sua 'scuola'[22]. Si direbbe, insomma, che le porte della disponibilità e l'ansia verso il nuovo si fossero chiuse. E ci vollero pochi anni perché l'originalità della sintesi culminata in *Francesca*, a fronte del fervore creativo del dopoguerra (i Sei, il Jazz, il neoclassicismo, la dodecafonia, la nuova musica russa) apparisse ormai obsoleta.

---

21 È, questo, un luogo ricorrente negli scritti di Alfredo Casella e di Gian Francesco Malipiero.

22 Per i due giudizi cfr. F. Nicolodi, *Zandonai e la musica italiana*...

Fig. 1 - Riccardo Zandonai nel 1898 (Rovereto, Biblioteca Civica).

Fig. 2 - Zandonai con i genitori e Oliviero Costa (Rovereto, Biblioteca Civica).

Fig. 3 - Zandonai con il M. Cicognani e i compagni di studio al Liceo Rossini di Pesaro (ca. 1900) - (Rovereto, Biblioteca Civica).

Fig. 4 - Ritratto di Zandonai agli inizi di carriera (Rovereto, Biblioteca Civica).

Fig. 5 - Zandonai nel marzo 1916 con i membri dell'Associazione Filarmonica Romana dopo l'esecuzione della *Messa da Requiem* al Pantheon (Rovereto, Biblioteca Civica).

Fig. 6 - Zandonai nel 1920 (Rovereto, Biblioteca Civica).

Fig. 7 - Copertina dell'edizione della *Ballade de Miss Hobhouse* (Trento, Biblioteca comunale).

Fig. 8 - I genitori di Zandonai con i figli di Oliviero Costa, Gilda e Riccardino (Rovereto, Biblioteca Civica).

Fig. 9 - Lo studente Zandonai a Pesaro assieme ai 'nonni' Candida e Ernesto Kalchschmidt (Rovereto, Biblioteca Civica).

Fig. 10 - Gustavo Chiesa, autore del libretto della *Coppa del re* (Rovereto, Museo Storico Italiano della Guerra).

Fig. 11 - Zandonai a Villa Lagarina assieme al pittore Attilio Lasta (Rovereto, Biblioteca Civica).

Fig. 12 - Il tenore Piero Schiavazzi, primo interprete di Mateo nell'opera *Conchita* (1911) - (Rovereto, Biblioteca Civica).

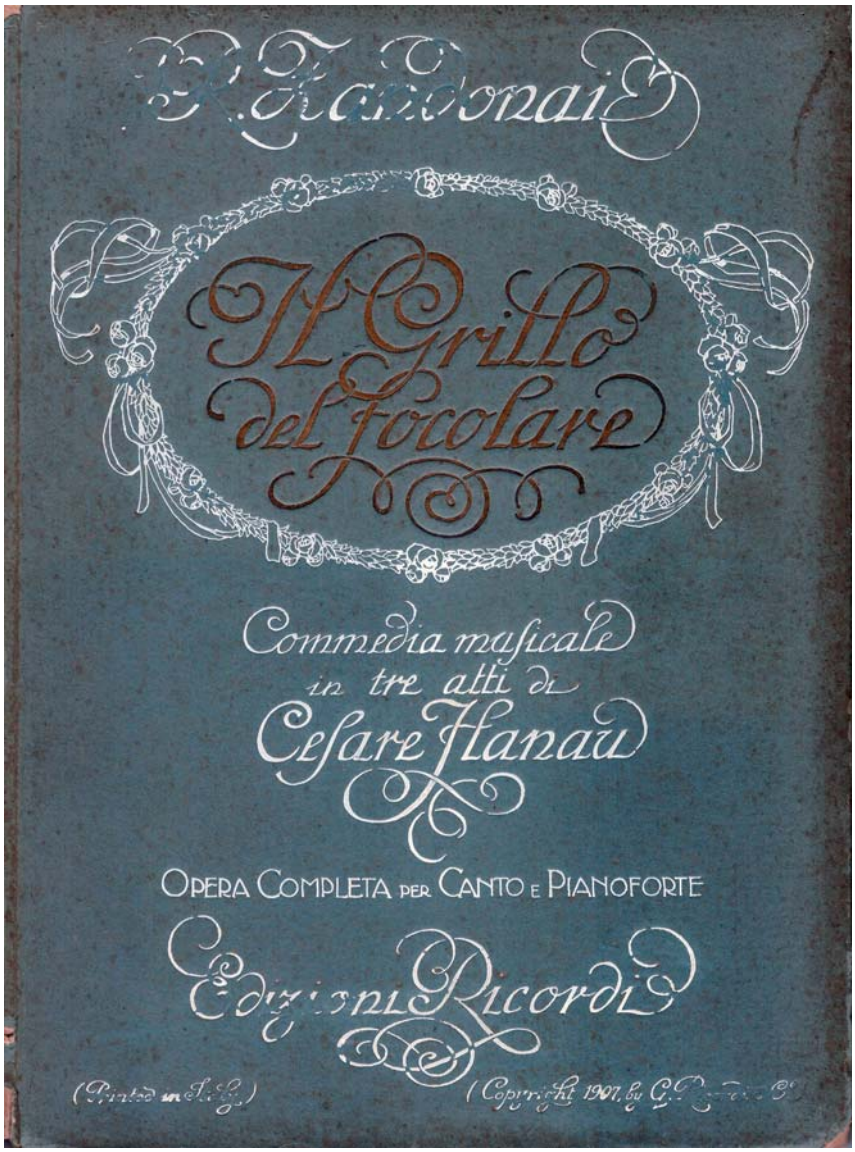


Fig. 13 - *Il Grillo del focolare*, copertina dell'edizione a stampa.

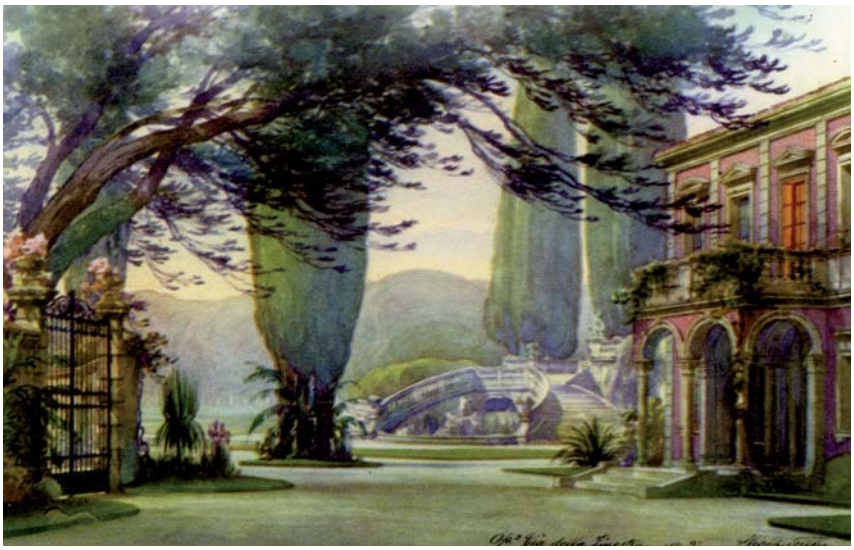


Fig. 14 - Bozzetto di Caramba per *La via della finestra*, Pesaro 1919.

David Rosen

THOUGHTS ON DIEGETIC MUSIC IN THE EARLY OPERAS OF ZANDONAI[1]

Diegetic music – «music that (apparently) issues from a source within the narrative» (Gorbman, 23)[2] – plays an important role in Zandonai's early operas: not only does it appear frequently, but it often pushes the action forward, eliciting responses from the characters who hear it. And some of its uses are unusual, if not unprecedented. In this essay I focus on *Il grillo del focolare* but make cross-references to diegetic music in *L'uccellino d'oro*, *Conchita*, and *Melenis* as well. Readers unfamiliar with these operas may want to consult plot summaries, for example, in Dryden (469-79). Table 1 lists the passages referred to in this essay.

---

1 I want to express my thanks to the Centro internazionale di studi «Riccardo Zandonai», especially to Diego Cescotti, Irene Comisso, and Federica Fortunato for assistance of all sorts before, during, and after the conference. Thanks go also to Gary Moulsdale for his comments on an earlier version of this text, to Ann Beckman and other friends on WM-L (my favorite online opera discussion group) for answering some questions about precedents for certain uses of diegetic music, and to Carol Rosen for having translated into Italian the version of this essay that I delivered at the conference.

2 Citations refer to the Selective Bibliography at the end of this essay. The category 'diegetic music' thus includes both 'musica in scena' and 'musica di scena' (for the distinction see, for example, Girardi, 101-102). That is, it may include music emanating from offstage (whether in the wings or from the orchestra pit) or on-stage in full view of the audience. The defining characteristic is not the location of the source or whether it is visible, but whether the music is part of the world depicted in the narrative, whether it would be heard *as music* by the characters on stage.

L'uccellino d'oro

Chorus of wood doves (*colombelle*), imitating their cry: "Ub Ub Ub"
The lullaby *(ninna-nanna)* that put the cook to sleep

II grillo del focolare

Sounds (or representations of motion)

The cricket's chirps
The "sonagliera di un cavallo che arriva" before John's first entrance
Tackleton's knocking at the door as he first arrives
The footsteps of John and Caleb as thcy return
The bells of Devonshire
The cuckoo clock that sounds nine, and later, ten
John enters, imitating the cuckoo clock, echoed by the orchestra
Tackleton enters, breathless from having run

Music

Dot's "canzone dei fanciulli perduti in mare" (with various reprises)
Dot's aria, "Si, è l'anima canora della casa silente"
Berta's aria, "Lungi, lungi sull'ali del vento" (with reprise)
John's song as he lights the pudding, "Questa fiamma gioconda", and Dot's reply
Dot's brindisi: "E bevo anch'io"; "Forse qualcun sospinto"
Religious choms, "Nato è Gesù"

Conchita

Sounds (or representations of motion)

Mateo rings the bell at the gate
Mateo beats Conchita

Music

Rufina's lullaby
Dolores's "canzone amara e beffarda"
Rufina's reply
Conchita's *racconto*, "Ier dalla fabbrica a Triana"
Estella's imitation of the cry of the water vendors (*acquaioli*)
The cry of a vendor of fruit within the "Intermezzo nella strada"

Conchita "teaches" a *canzone* to Mateo (passage abbreviated in the second version, omitted in the third)
Jota in $\frac{3}{8}$ with dialogue of Conchita and Mateo in $\frac{2}{4}$
Preludio Act 3 (with reprise at the end of the opera)
Scene with Enrichetta and the boy
Conchita's "canzone mordace" that pushes Mateo to violence

Melenis

Cleandro's *canzone bizzarra*, "Per i borghi tiberini"
Melenis's "canzon del [suo] paese", "Salii su un pesco con la scala d'oro" (with reprises of parts of it)
Isi's "triste ritornello" (with reprise)
"Canto nuziale" and other festive music

Table l - Passages in Zandonai's Operas Cited.

Diegetic sound: a brief excursus

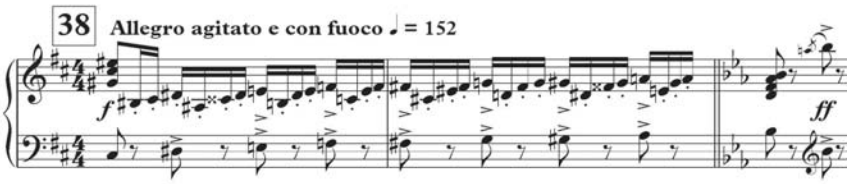
Diegetic music is a subcategory of the larger category of diegetic sound, including sounds that are not heard as music. There are trivial cases where the sound is produced as it would be in a spoken play, for example, where knocking at the door is produced by striking a piece of wood – a 'sound effect'. When Tackleton makes his entrance in Act 1 of *Il grillo*, «Si sente battere la porta», and the knocks are indicated in the score with asterisks (**pv** 60)[3], as in the knocking at Sparafucile's door in the last act of *Rigoletto*. More interesting are cases where the noise is brought about through music, as with the knocking at the door in the Act 1 Finale of Verdi's *Macbeth*. When «Mateo suona alla cancellata» in the *Quadro quarto* of *Conchita*, the ringing is depicted by a harp and paired flutes, oboes, and clarinets (**os** 435).

The case of bells is more complex. They might appear simply as an instrument within the orchestral texture, with no more 'extra-musical' connotations than, say, the oboe or viola. But if they are presented diegetically – if we perceive them as church bells, for example – they certainly function as diegetic *sound*, but are they also diegetic *music*? If a church bell simply rings the hour on a single pitch, it would be hard to

[3] **pv** = piano-vocal score; **os** = orchestral score.

view it as music rather than as mere sound, or, if it wakes you up at five in the morning, as noise. But it can be effectively combined with extradiegetic music – music that issues from *outside* the narrative: for example, the orchestra's twelve (extradiegetic) harmonizations of the (diegetic) Fs sounded by the bells in the last scene of Verdi's *Falstaff*. Bells can also produce more elaborate patterns that should be classified as music, as in *Il grillo*, where the *campane* – «quelle lontane di Devonshire che annunziano il Natale prime dell'altre» – sound a long ostinato on a 4-note pattern (**pv** 131-35). Granted, this is less complex music than, for example, the change-ringing in the Bells scene of Britten's *The Turn of the Screw* (Act 2, scene 2).

Sometimes the music seems to depict the actual sound of motion, like the «calpestio di cavalli» heard as Alvaro approaches in the Act 1 duet of Verdi's *La forza del destino*. But how are we to analyze passages like these from *Il grillo*: «si sentono i passi di John e Caleb che ritornano» (**pv** 58) and «Entra Tackleton affannato per aver corso» (**pv** 204 and Example 1).

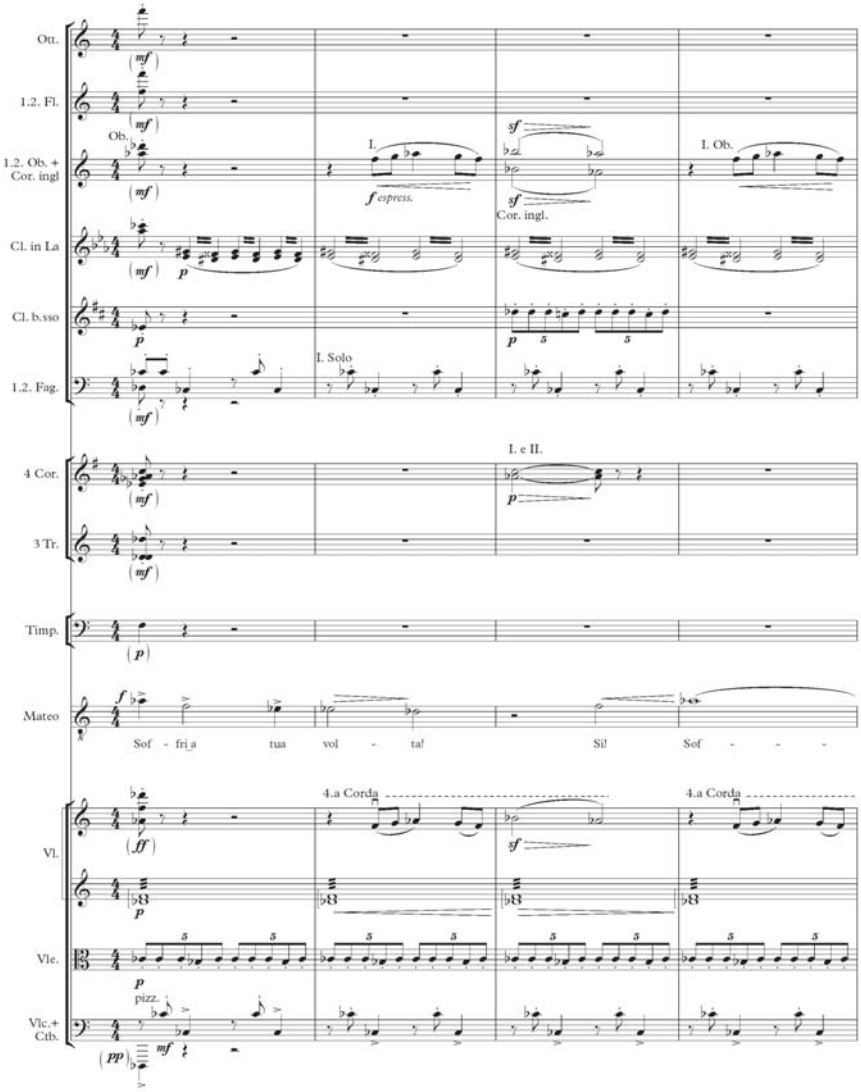


Example 1 - *Il grillo del focolare*, Act 3: Tackleton's entrance, **pv** 204.

Does the music depict the *sound* of John and Caleb's footsteps and of Tackleton's breathless entrance, or is it a rough analogue of their *motion*? In Britten's *Death in Venice* does the music depict the sounds of the oars in the water and the «indolent lapping waves», or does it provide a rough analogue to the silent rowing of the gondolier, performing a «funzione mimetica» (Surian, passim)?[4]. And what of the six-

[4] My thanks to Dr. Mark Ferraguto, whose unpublished seminar paper about diegetic music in Britten's operas used the example from *Death in Venice*. Moreover, music can depict motion in even more remote ways: for example, the *disposizione scenica* of *Un ballo in maschera* refers to the «movimento d'orchestra ch'indica il sopraggiungere di qualcuno» when Sam and Tom enter in Act 3, scene 1. The orchestra, however, does not imitate the sound of footsteps or even present an analogous gesture, but instead presents the musical motive associated with them (Rosen, 77-79).

teen syncopated descending octave leaps that depict Mateo's beating of Conchita (**os** 544-47, and Example 2)?[5].



Example 2. *Conchita*, Final *quadro:* Mateo beats Conchita, **os** 544-45.

[5] The depiction of Mateo's blows is not shown in the piano-vocal reduction. In the 1921 Ricordi orchestral score the mezzo forte octave leaps in bassoon 1 and cellos playing pizzicato that depict the blows start at the beginning of Mateo's line «Soffri a tua volta», six bars before Figure 13, and, now forte and with the addi-

I would suggest that in all four of these examples the music is an analogue of motion, not a phonographic representation of its sound. Incidentally, the rhythmic regularity of the blows in Zandonai's score comes directly from the libretto's literary source, Pierre Louÿs's novel *La femme et le pantin*: «Je me souviens seulement que je la frappais avec la régularité d'un paysan qui bat au fléau [...]». (ch. 13).

Even aside from the crucial chirps of the cricket, in *Il grillo* perceived sound is important. We hear the «sonagliera di un cavallo che arriva» marking John's first entrance (**pv** 15) and the cuckoo clock striking nine (ibid.), and the clock's striking ten is the signal for Dot to reveal the secret and to prove her innocence (**pv** 193). And at one point John enters imitating the cuckoo cry, echoed by the orchestra (**pv** 114). Let us turn now to the diegetic *music* in *Il grillo del focolare*.

Il grillo del focolare

In Dickens's novel *The Cricket on the Hearth* (1845), the cricket's Chirps, sometimes referred to metaphorically as the 'music' of the cricket, play an central role – the three sections of the book are even rather preciously designated «Chirps» rather than chapters – but the music performed by humans is of slight importance. Yes, Caleb has a «Bacchanalian song, something about a Sparkling Bowl» that he hums or sings as an «infallible resource» to change the subject and to feign good spirits (Ch. 2), though we assume that when he sings it at the *lieto fine* it is with genuine happiness. At one point Dot «played an air or two on a rude kind of harp, which Caleb had contrived for Bertha, and played them very well» (Ch. 2), but it is a solitary activity, unlike Bertha's playing «her liveliest tune» to accompany the dancing of the wedding party (Ch. 3).

In the opera, on the other hand, diegetic music both depicts character and brings about action in ways not found in Dickens's book. However, as we shall see, many of the instances of diegetic music found in the opera but not in the novel *are* to be found in Ludovic de Francmes-

---

tion of violin 1, clarinets, and bassoon 2, they continue in the first and second measures of Fig. 13 at the end of Mateo's line «soffri anche tu!». (The leaps also appear in the fourth, sixth, and seventh bars of Fig. 13, now only in violin 2, *ff* but pizzicato and therefore probably inaudible in the tutti scoring.) However, the long stage direction («Si getta su Conchita e la tempesta di colpi, poi, corre al fondo, apre violentemente la porta della vetrata come per fuggire nel giardino ...») does not begin until Figure 13, six bars after the octave leaps have begun. Where does the beating start? The *disposizione scenica* does not clear up the ambiguity.

nil's three-act play *Le Grillon du foyer*, premièred at the *Théâtre national de l'Odéon* on 1 October 1904, with incidental music by Jules Massenet[6]. The similarities between the play and libretto are unmistakable, and the most likely hypothesis is that the play influenced the libretto, which Cesare Hanau, who lived in Paris and probably saw the play, wrote in time for Zandonai to have started work on the opera by October of the following year[7].

The diegetic chirping of the cricket plays a central role in the opera, as it must in any presentation of the story, whether novel, play, or opera. In *L'uccellino d'oro* the chorus of wood doves makes «ub ub» sounds as well as singing in normal styles (both diegetically and extradiegetically), but in *Il grillo* the chirps of the cricket are entrusted to the orchestra. The closest we come to hearing a vocal rendition of the cricket's 'voice' is Dot's aria «Sì, è l'anima canora della casa silente», where she 'quotes' what the cricket told her, and the quotation is set off musically in a 26-measure passage featuring tremolo upper pedals alternating between E and F and a more static vocal line with many repeated notes (**pv** 21). This is not diegetic music, but it is a use of music to depict a diegetic sound, the voice of the cricket.

At the opening of the opera Dot interprets the cricket's chirping as the request for a song, which she duly sings, the *canzone dei «Fanciulli perduti in mar»*. A number of principal characters in Zandonai's early operas sing a diegetic song upon their first entrance or soon after it: both Dot and Berta in *Il grillo*, and the eponymous Conchita and Melenis. Minor characters so introduced include Rufina in *Conchita* and Cleandro and Isi in *Melenis*, that *Fatal Attraction all'antica*.

A sidebar: There are two linked questions to be posed of a diegetic song: (1) who is its composer and (2) to what extent does it represent the emotions or identity of the character who sings it. There are, I suppose, at least three possible answers to the question of authorship: (1) it might be composed on the spot by the character singing it, for example, Alfredo's brindisi in *La traviata*, (presumably) Conchita's first aria («Ier dalla fabbrica a Triana»), and Rufina's lullaby – more on these two pas-

---

6 Dryden notes that «The French press also drew attention to a dramatization of *Cricket on the Hearth* performed earlier with some success at the Odeon Theater in Paris», but he does not identify the play (85).

7 The autograph draft ('spartito') of Act 1 is dated 16 December 1905 (Cescotti, 44). Dryden is surely mistaken to claim that Zandonai received the libretto of *Il grillo* only after 10 December 1905, the date of a letter of Boito suggesting a meeting between Zandonai and Ricordi (Dryden, 60).

sages from *Conchita* later. (2) It might have been composed by the character, but beforehand, like Cherubino's «Voi che sapete» – this is probably the most unusual situation. (3) It might have been composed by someone else and learned by the character who sings it: Verdi's Desdemona learned the willow song from her mother's *ancella*; Melenis learned the «canzon del [suo] paese» («Salii su un pesco con la scala d'oro») from her slave just the day before (**pv** 40-43). Estella sprinkles water on the ground, «rifacendo il verso degli acquaioli», «Acqua fresca», in the first *Quadro* of *Conchita* (**os** 34-36; **pv** 16-17). Any performance, even a spontaneous one as in the improvised song (1), is already one step away from a transparently unselfconscious, 'sincere' presentation of the character's emotions, as in a soliloquy. The second and third categories lie even further from that state of 'sincerity'.

However, and here we come to the second question, even when the song was composed by someone else – or seems to come from an anonymous folk tradition, like the examples in *Otello* and *Melenis* cited above – the character's choice of song may seem so appropriate to his or her character or emotions that the actual authorship may become irrelevant. (I prefer this formulation to Edward T. Cone's: «In opera [...] a song [...] is so intimately connected with the character who sings it that he or she is usually to be accepted as its composer» [Cone, 129].) Desdemona's Willow song well expresses her emotions, and Melenis's song, with its modal flavor and arabesques, at least effectively stamps her as exotic and 'other'. For an example of the other extreme, where the song has nothing to do with the emotions of the character, consider the original performance of «Erlkönig», a stage song in Goethe's Singspiel *Die Fischerin* (1782). At the opening Dortchen, the eponymous fisherwoman mending her nets, sings the song through, then comically remarks: «Now I have sung practically all my songs twice through out of impatience, and it looks as though I'll have to sing them a third time» (Stein, 63-64)[8]. The melancholy song about the mother waiting in vain – her «Fanciulli perduti in mar» that Dot sings to the cricket and to her baby was apparently written by Edoardo – È la mia!» he will later exclaim – and has nothing to do with her emotional state. And this ends the sidebar and brings us back to *Il grillo*.

[8] To be sure, Corona Schröter's setting of the grisly poem is light in tone, quite unlike the more famous settings of Schubert or Loewe. The music is sharply at odds with the poem it sets, but it matches the detached emotional state of the character, played by Schröter herself.

Dot's song has no counterpart in the Dickens novel, but in the French play Dot sings to the cricket to stimulate it to sing, the reverse of the situation in the opera: «Voyons, faut-il que je commence pour vous donner de la voix?» (**pv** 13). The song is «Les enfants perdus dans la forêt» – Hanau's substitution of the sea for the forest is dramatically appropriate, reflecting the general belief that Edoardo has died beyond the seas, a belief so strong, however, that his family and friends, unlike the mother in «Fanciulli perduti in mar», have ceased waiting for him. In both the play and the opera the song will bring about a recognition scene. In the novel Dot cries out when she finally recognizes that the old man that her husband has brought home with him is Edward in disguise. There is no explanation of *how* she recognizes him, and indeed the reason for Dot's outburst is left unexplained until much later, although readers with even the slightest acquaintance with conventions of fiction will understand the situation immediately. However, in both the play and the opera the recognition is effected by the singing of the song. Left alone with the old man, Dot begins to sing it again, and he completes the stanza, allowing Dot to recognize him as Édouard/Edoardo.

Later, in both play and opera, the song is chosen as the signal Dot will use to tell Édouard/Edoardo that the coast is clear and he may enter[9], and in a separate incident Edoardo sings the song offstage. These stage songs often are reprised, as we shall see.

Another sidebar to consider the usual question: how do we determine whether a passage is diegetic – that is, that the character – not the singer portraying the character, but the actual character (e.g., Conchita, not Tarquinia Tarquini – is singing a song, rather than speaking aloud – to herself or to others – or merely thinking. There are two possible approaches. The first, more usual approach makes a determination based on certain criteria and the 'text' of the opera ('text' in the broad sense: score, libretto, and any other relevant source deemed to be 'authentic', for example, the *disposizone scenica* [staging manual] for *Conchita*). But there is also a second, more pragmatic approach, one focused on performance: what is performed as diegetic and what the public experiences in the theater on a given night as diegetic, *is* diegetic. If Figaro picks up a guitar and sings «Se vuol ballare», or the Duca di Mantova picks up a lute and sings «Questa o quella», then their solos are diegetic songs. If they don't perform these numbers as diegetic, they aren't diegetic.

[9] Curiously, in both the play and the opera the plan to use the song as a signal is forgotten.

The first approach – examining the sources – will at least *inform* the actual staging, it is to be hoped. If he didn't have his wine glass in one hand, Verdi's Iago might well accompany himself on the lute in the Brindisi, but I would not want to see a production where he does so in the Credo monologue.

In the eleventh *scheda* of his *La retorica del rituale nel melodrama ottocentesco* Marco Beghelli discusses three types of signals (*segnali*) that a passage is diegetic[10]: visual, verbal and musical (Beghelli, 558ff.). Certain visual and verbal signals may suffice to determine that a given passage is diegetic, even in the absence of other signs: if for example, the character accompanies his song on the guitar (a visual sign) or if another character says «Attenti al cantor» as Gaston does before Alfredo's brindisi in *La traviata*, or «Oh che pietà sentirla cantar così», as Caleb does after Berta's melancholy song at the beginning of Act 2 of *Il grillo del focolare* (**pv** 93) (verbal signs). As Beghelli points out, the musical signals may provide reinforcing evidence, but rarely if ever suffice to establish that a given passage is diegetic. Beghelli concludes that the Duke's «Questa o quella» is not diegetic because of the lack of comments before or after the song ("Bravo, Duca: che bella voce e che interpretazione raffinata!") and the use of the orchestra in the pit rather than the stage band. But one might counter that it does have a generic text rather than one that reflects a specific situation, and has a number of musical signals of diegetic song: strophic form; a string accompaniment that, while neither staccato nor pizzicato, could nonetheless evoke the strumming of a guitar accompaniment; and a simple, folk-like vocal melody. One common diagnostic – or perhaps a definition – of 'diegetic music' is music that would be perceived as music within a spoken play. That is fine so far as it goes, but it needs to be recognized that the conventions of opera differ from those of a spoken play, and that neither genre maps neatly onto 'real life'. Characters in opera are more likely to express themselves with an improvised diegetic song than are their counterparts in spoken theater: Verdi's Duke of Mantua is more likely to answer Borsa's warning by bursting into song than is Victor Hugo's King Francis in replying Borsa's counterpart de Gordes[11]. In situations

---

10 Beghelli does not use the term 'diegetic'; his formulation uses his phrase 'cantar cantando', a clever riff on Bellini's famous phrase 'morir cantando'. He asks, «cosa rende il pubblico consapevole che in certi momenti il personaggio operistico passa dal 'parlar cantando' al 'cantar cantando'»? (558).

11 Of course there is one famous instance in the opera where both the King and the Duke sing a diegetic song: «Souvent femme varie» / «La donna è mobile». (I

like this, where there are conflicting signals, the decision how to perform the passage will fall to the director and the singers. And if the Duke takes up a lute and accompanies himself, the piece would indeed be a diegetic song.

These conflicts between types of signals are acute in Zandonai's early operas: there are passages that we accept as diegetic simply because the *disposizione scenica* of *Conchita* prescribes that they be performed thus, or because a character tells us that they are. For example, there is little in Berta's aria other than Caleb's comments or the stage direction «canta melanconicamente» that forces a reading of the aria as a song. The signs – musical and otherwwise – of diegetic song are less obvious than in Verdi or Puccini. That is, in Zandonai the stylistic differences between a stage song and the normal unmarked style are less sharp than in those composers.

Let us return to Dot's song once more. It is set off from the *versi sciolti* preceding and following it by its *versi lirici*, but that would be true of any aria. It is marked by an unusual structure: two strophes of text with a *settenario*, two *endecasillabi*, and a final *settenario* rhyming with the first of the two *endecasillabi*.

Un giorno, tre fanciulli
andarono sul mar, sul mar lontano.
Volean toccare il cielo e veder l'onde
in preda all'uragano.

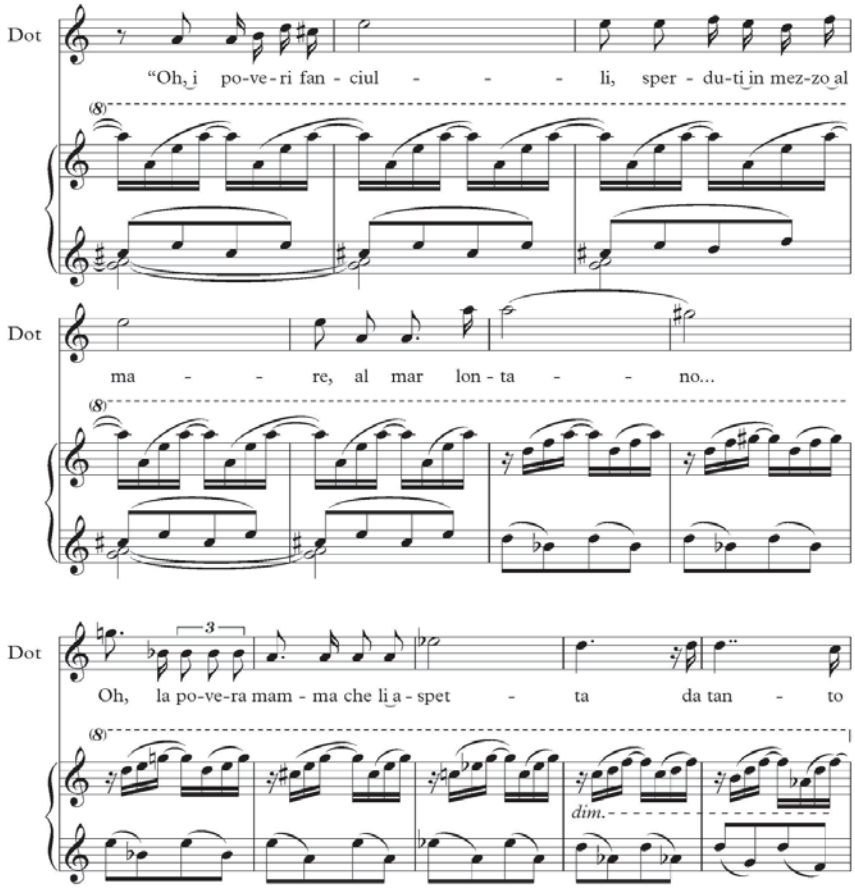
Oh, i poveri fanciulli,
sperduti in mezzo al mare, al mar lontano...
Oh, la povera mamma, che li aspetta
da tanto tempo invano!

Is it strophic? Verdi would have presented the second stanza fairly exactly, but Zandonai settles for *evoking* a strophic form: the second stanza presents the same melodic material, but begins a step higher, eventually returning to the same g^1 (as V of C minor) that ended the first stanza (**pv** 12-13 and Example 3, for most of the second stanza).

Similarly Rufina's brief lullaby in Act I of *Conchita* is in two stanzas,

---

cannot agree with Edward T. Cone's suggestion that we hear the first presentation of the song in the opera as [what I am calling] extradiegetic and only later reinterpret it as diegetic [Cone, 128-29].) My point holds, however, for unlike «Questa o quella», this is not a song used as part of a conversation (see "Songs as Provocation" below), but a song sung to oneself.



Example 3. *Il grillo del focolare*, Act 1: Dot's *canzone*, **pv** 13.

both presenting the same melodic material, but the first in C minor, the second in B minor (**os** 24-28; **pv 3** 11-13). The two two-line stanzas are not even in the same poetic meter: the first is in *endecasillabi*, the second in *ottonari*.

Let us turn now to Conchita's first aria, «Ier dalla fabbrica a Triana» (**os** 56-72; **pv 3** 28-35; measures 2-14 are shown in Example 4).

When Dolores and Rufina «son pronte ad azzuffarsi», «Conchita [...] accorre con un balzo, e saltando sul tavolo [...] giunge in tempo a separarle, mentre contemporaneamente dà principio al racconto: «Jer della fabbrica, ecc.». Ella canta con grande spigliatezza [...]» (**ds** 19). But *who* sings? The *disposizione scenica* here seems to refer to the

Example 4. *Conchita*, *Quadro primo:* Conchita's *racconto*, **os** 57.

character Conchita, not the *soprano* portraying her. Conchita's *racconto* is a good example of the complexities in determining whether a given passage is diegetic or not. With Conchita jumping on a table, it is certainly a performance, but is she singing? There is no visual signal – no

instrument on stage, no indications of «gesti pertinenti alla pratica del cantare» (Beghelli, 558). Nor are there verbal signals like «attenti alla cantatrice». The text consists of four quatrains of *doppi quinari*, except for the first stanza, which begins with two *novenario* lines, continuing the poetic meter of the previous quatrain, Rufina's «Davide nacque ad esser re». Although the (relative) regularity of the stanzas of *versi lirici* is consistent with diegetic song, it is not exclusive to it, however, and therefore doesn't provide conclusive evidence. Conchita must be improvising the words of her *racconto*, since they are too specific for a preexisting song, especially since the events related took place only on the preceding day. But is it improvised speech or improvised song[12]?

What about the musical signs? It is not strophic: the first stanza sets out her response to the three men who have followed her, then each of the following stanzas deals with her response to the men in turn. The second stanza – about the man whose mouth drives her crazy («della tua bocca pazza io vò») – keeps the same accompaniment figure but has a different melody. The third – about the man with the «due languidi occhi» who kisses her hand – changes character, but the fourth stanza – about the man she really loved – returns to the melodic line, the accompaniment, and key of the opening for two lines, before veering off for the final couplet with its 'punch line' at the end:

> Ma dispettosa voltai la faccia
> quando vicina al terzo io fui:
> ei levò un grande urlo di rabbia:
> lo sciocco! quello che amo è lui!

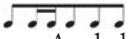
A case might be made that the 'vamp' (here, several repetitions of a chordal pattern preceding the entrance of the melody) preceding the first, second, and fourth stanzas evokes the strumming of a guitar or other instrument traditionally used to accompany diegetic song – the way that pizzicato strings represent the guitar Susanna plays to accom-

---

12 If the *character* Conchita were speaking rather than singing (but I don't believe that she is), yet another question could be asked: is she performing «diegetic poetry», to use Dr. Kristin Kane's phrase (from an unpublished seminar paper)? That is, is she improvising poetry, like Rodolfo, when he impresses Mimì by flaunting his poetic skills, or is this simply a conventional use of *versi lirici* for arias? Since Conchita is never identified as a poet (unlike Rodolfo, Andrea Chénier, etc.), there would be no reason to interpret this as spoken poetry rather than normal speech. In any event, the question is moot in this instance, since (in my view), she is indeed singing.

pany Cherubino's song «Voi che sapete» and that the harp accompaniment suggests that the character Alfredo is actually singing outside Violetta's window during her «Sempre libera». In the *Conchita* vamp the basses play pizzicato, the upper strings *col legno*, and the harp plays a guitar-like accompaniment pattern.

The principal musical characteristic that suggests diegetic song, however, is its Spanish character, its exoticism. The connection between exoticism and diegetic music can be sketched thus: even characters who *perform* for others in an exotic style tend to revert to a 'standard', unmarked Western idiom when they are 'sincere' rather than putting on a show. For example, in Bizet's opera, Carmen drops her exotic musical style after Act 2, when she is no longer interested in performing for anyone, especially not for Don José. Her shift to a non-exotic musical style is especially clear in the card scene and in her little duet with Escamillo before the bullfight[13].

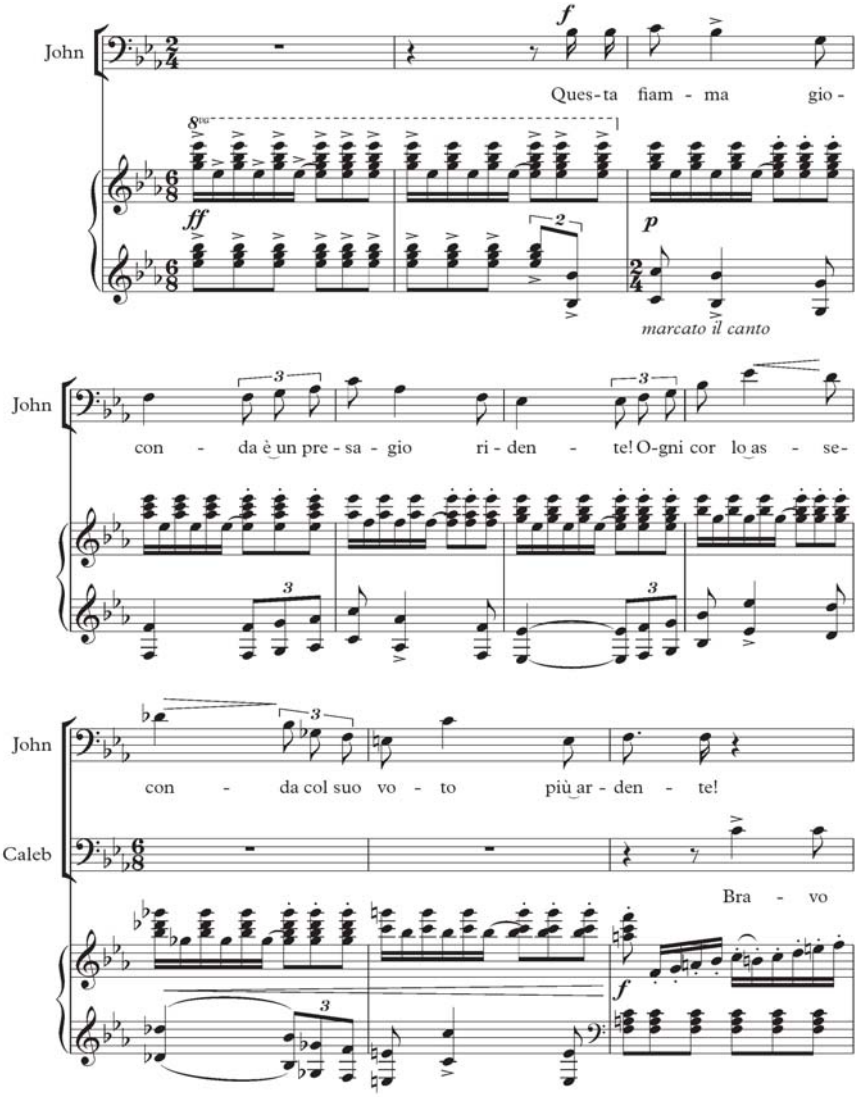
In Conchita's *racconto* the primary marker of 'Spanishness' is not the $\frac{5}{8}$ rhythm, but the rhythmic pattern, embedded within the  pattern.

And although the $\frac{5}{8}$ meter continues beyond the song, the pattern ends shortly thereafter. Another exotic feature is the strange omission of the third of both the tonic and dominant chords. Moreover, that Conchita's co-workers have learned a phrase of the song and sing it moments after the conclusion of the song – standard operating procedure with diegetic song – supports the reading of it as diegetic. Or, put another way, all these factors suggest that a performance of it *as* diegetic song would be convincing.

Songs as provocation

The scene of the Christmas Eve party in Act 2 of *Il grillo del focolare* provides an example of diegetic songs used as provocation, or at least as the equivalent of a speech within a conversation. As John lights the pudding, he sings what I take to be a diegetic song: a quatrain of rhymed *settenari*, with a catchy tune built on repetitions of the same rhythmic motive (**pv** 120-22 and Example 5).

[13] See *inter alia* R.P. Locke, 127-29; J. Parakilis, 163-67.



Example 5. *Il grillo del focolare*, Act 2: John's *canzone*, **pv** 120.

Questa fiamma gioconda
è un presagio ridente!
Ogni cor lo asseconda
col suo voto più ardente!

Dot then picks up the tune (a tritone away) and paraphrases John's text in the first quatrain, but adding a second, ironic quatrain with similar music, but with the addition of insolent triplet figures on «infiamma», «augurio», and «amoroso».

Questa fiamma gioconda
altre fiamme ridesta,
se nell'ombra profonda
la scintilla ne resta!
(*passando un piatto col pudding fiammante a May, e con ironia*)
Per May Fiedling[14] la fiamma
e quest'altra allo sposo (*passando altro piatto a Tackleton*)
Dell'ardor che li infiamma
sia l'augurio amoroso!

The song has its desired effect: May is «turbata». But there is more to come.

Tackleton next offers a toast: «un brindisi portar voglio agli assenti». The declamatory style of his music does not suggest that his speech is diegetic song. Dot then offers her own brindisi, picking up on Tackleton's words, as she had with John's, but turning the toast into a pointed insult to May Fiedling:

Il brindisi mi garba. E bevo anch'io
agli assenti, a color che un dì partirono
lieto di speme il cor, pieno d'amore,
lungi, lungi, a cercar la lor fortuna!...
E bevo ai cor fedeli
che non sanno obliare e che li attesero
fidenti e saldi al sacro giuramento.
(*deponendo il bicchiere con forza*)
Ed agli altri non bevo!
(*May molto commossa si asciuga furtivamente le lagrime*) (**pv** 124-26)

[14] The play changes Dickens's «Fielding» to «Fiedling», another example of the play's influence on the libretto.

Once again, Dot recycles the thematic material of John's song, which, as I have suggested, is best viewed – and performed – as diegetic song. Despite Dot's *versi sciolti* – certainly unusual for a diegetic song – this recycling of thematic material suggests that her brindisi is a diegetic song as well. After a brief interruption – the remonstrances of John and Caleb – she continues, now with *versi lirici* (four quatrains of *settenari*), conjuring up someone sailing homewards «verso chi non l'attende», who runs to the house of his beloved «e vuota la trovò!!...»[15] (**pv** 124-31). After the conclusion, and further remonstrances, she declares, «Il brindisi è finito e depongo il bicchier...». The musical setting is simple until the final stanza, an almost folk like tune with a relatively uncomplicated harmonization.

Dot's brindisi is a different kind of speech act from John's song: it makes a point and elicits a response, just as if it were a speech in a conversation in recitative or in real life. And the response here is that May is moved to tears, and a reconciliation with Dot ensues.

There are several examples of songs as provocation in the first scene of *Conchita*. The *disposizione scenica* characterizes Rufina's lullaby mentioned above as 'sarcastic': «Intanto Rufina canta una sua sarcastica *ninna-nanna* al bimbo» (**ds** 15). The sarcasm consists in accusing the mother of promiscuity, of not knowing the identity of the father: «Il tuo caro papà, mio bel piccino, / è grazioso davver, se ti somiglia!» (**Libretto** 6) – or in a later version, «I diciotto papà che t'han creato / Il loro tempo, perdio, non han gettato» (**os** 24-25; **pv 3** 11-12). In both cases this leads to a «risata generale», and the infuriated mother calls Rufina «Canaglia!» and slaps her.

Later in the same scene, Dolores «comincia una specie di canzone amara e beffarda» (**ds** 19); if hers is a 'canzone' (a diegetic song), Rufina's immediate reply probably is as well, though it's not specifically identified as a *canzone* (**os** 51-56; **pv 3** 25-27). Their exchange nearly leads to a fight, which Conchita stops by singing *her* diegetic song, as we have seen.

In the final scene of the opera, it is Conchita's «canzone mordace» that pushes Mateo to violence. As she begins the song, «cantarellando

---

15 This last unrhymed line follows the final quatrain. Its departure from the poetic structure – and the musical design up to this point – is seconded by its being delivered after a rhetorical pause «quasi con un grido». On the rhetorical effect of a similar breaking of a poetic structure – «where a set of longer lines is interrupted or concluded by a shorter line» (e.g., the single *senario* line «Or tutto finì!» after five lines of *senario doppio* in Violetta's «Addio del passato») – see J. Hepokoski, 258-59.

sarcasticamente» (**ds** 76), «Se un vecchio è ricco d'oro / non gli donar tua fè: / presto se'n va il tesoro / e il vecchio resta a te!», Mateo moves surreptiously about the room closing the doors. And, «Quando Conchita accenna a concludere la canzone mordace», precisely when she begins to repeat the last line, «Mateo, che si è sempre più avvicinato a lei, improvvisamente la investe violentemente alle spalle [...], scagliandola a terra» (**ds** 76, **os** 523-26, **pv 3** 217-18).

Act 3 of *Melenis* begins with the «ritornello triste» sung by Isi, which is interrupted by her female companions (**pv** 158-60). Later in the act Isi, now offstage, takes it up again, and Melenis, «al ritornello di lei, è scossa, vinta: retrocede sino all'esedra marmorea, cadendo a sedere» (**pv** 187)[16]. And when «Dalla villa giunge il canto nuziale [this too, is a reprise of diegetic music heard earlier]: Melenis ne è stordita: si aggira per la scena, come folle»: «Oh, quella melodia come turbina orrenda dentro l'anima mia!» (**pv** 197-98 and Example 6).

The passage superimposes diegetic music that ignores the emotional situation – the theorist of film sound Michel Chion calls this 'anempathetic' – with 'empathetic' extra-diegetic music that *does* reflect the emotional situation (Chion, 8). That is, the offstage chorus and band provide festive music, against which the orchestra in the pit reveals Melenis's anguish, developing a motive introduced when she first approached Marzio in Act 1. At the end of the passage, Melenis cries out: «Vo' turbargli la festa! Voglio dargli di nozze un'aurora funesta!» (**pv** 201) and commits suicide shortly thereafter: «Cade sulle rose, restando a traverso il sentiero, sulla soglia del tempietto» (**pv** 203). From the score and libretto it seems that the curtain falls just before the wedding procession would come upon her corpse, which would indeed have given «un'aurora funesta» to the marriage; but according to a review of the première, «Il corteo [nuziale] *passa ignaro* del cadavere di Melenis che giace tra un mucchio di rose sulla soglia di un tempietto» (my emphasis)[17].

* * *

Let us return to *Il grillo* for the last time. The opera's last example of diegetic music occurs after the defeat of Tackleton. Dot's words, «Al

---

16 Two other examples of reprises of diegetic music in the opera, both of Melenis's canzone, should be mentioned. When Marzio asks Melenis: «Non hai tu dunque amato mai?», she replies by singing three lines from the 'canzone', and she also sings the song's final phrase offstage at the end of Act 2 (**pv** 52-53; **pv** 143-44).

17 Review by 'Guido', «L'Illustrazione Italiana» 39, 46-47 (17-24 November 1912), reprinted in Cagnoli, 51-52.

Sop. 1. Allegro non troppo ♩ = 112
Solenne
Coro
Cal - za di gial - lo i tuoi pie - di di ne - - ve,
Ten. 1.
Cal - za di gial - lo i tuoi pie - di di ne - - ve,
(interno)
p
Melenis
Oh, quel - - la me - lo - di - - a
Coro
fi - glio di U - ra - - nia, e la - - scia l'E - li -
fi - glio di U - ra - - nia, e la - - scia l'E - li -
(Violini)
3
12
12
12
12
cresc.

Example 6. *Melenis*, Act 3: *Canto nuziale* with Melenis's reaction, **pv** 197.

vostro focolare e al vostro cuore / è il Grillo che mancò!», repeated by May, Edoardo, John, and Caleb, enrage Tackleton (this final sequence begins at **pv** 211). Tackleton, «in un accesso di furore, si precipita al camino, afferra le molle, come per vendicarsi del suo nemico, il Grillo». (His attack on the cricket is drawn from the play – it is not in the novel). But «Dalla chiesa echeggia alto e solenne un coro religioso», a Christmas hymn: «Nato è Gesù. / Gloria al Signor nei cieli e pace agli uomini / sopra la terra. Osanna! / È il Natale! [...]» – chorus and orchestra, complete with *campane* and organ. The music changes everything: «Tackleton quasi riconoscendo in quel canto improvviso un intervento divino a favore del suo misterioso nemico, lascia cadere le molle e ascolta».

When the characters on stage join the offstage chorus, Tackleton laments, «Triste il Natale per chi è vinto e solo», but he is consoled by Berta: «Vigila sempre per chi è vinto e solo / un cuore amico!» The words will be inaudible in the mass of sound, so the pantomime is crucial: «Tackleton si lascia cadere su una sedia. Allora Berta lentamente si avvicina a lui e gli prende una mano fra le sue. Egli la guarda stupito commosso; non si sente più solo; lascia la mano fra quelle della fanciulla e la guarda ancora con riconoscenza profonda».

This is a far cry from Dickens's novel. First the setting: although it is one of Dickens's five Christmas books (the most famous is the first, *A Christmas Carol*), *The Cricket on the Hearth* is not connected *directly* with Christmas, The word «Christmas» is mentioned but once, as a season of the year, and the entire story is set in the last four days of January[18]. Nor is there any explicit reference to Christianity in the entire novel.

The Christmas setting and the offstage chorus celebrating it derive not from Dickens but from Francmesnil's play, although the chorus was treated very differently there: it appears not at the end, but at the beginning of the third act, in the scene where John contemplates murdering the man he believes to be Dot's lover. He hears the offstage chorus singing: «Jésus, l'Enfant-Roi, vient de naître. / Gloire à Dieu dans les Cieux. / Paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. / Noël! Noël! Noël!» (in the setting of Jules Massenet). But John, far from taking «quel canto improvviso [come] un intervento divino» as Tackleton will do, he rejects it violently. «Noël! Jour d'apaisement et de pardon!... Quelle plaisanterie!... Est-ce que le pardon même me rendrait mon bon-

[18] «"In three days' time. Next Thursday. The last day of the first month in the year. That's my wedding-day", said Tackleton» (Ch. 1).

heur?... Non! Non! Je ne veux plus être dupe... Je me révolte et je me venge...» (Francmesnil 116). And then, in an episode adopted in the opera as well, he takes a rifle from the wall, but when the cricket starts to sing he sets it aside. He throws his pipe at the cricket, but when the cricket falls silent, he feels remorse and fear that he has killed it[19]. Then when the cricket sings again, John forgives Dot for her supposed transgression – his love returns. So, in both play and opera Christmas is made explicit, but while in the play the Christian theme is rejected with contempt, in the opera it is treated with reverence – anti-clericalism was always stronger in France than in Italy.

Rather than the consolation offered Tackleton in the opera, the play ends with the defeated Tackleton in tears. He suddenly abandons his pursuit of the cricket: «Mais Tackleton laisse tomber son arme improvisée et s'effondre sur une chaise.» Caleb's words end the play: «Ne craignez rien!... Il pleure» (148-49). The solution in the opera seems a compromise between the cruel ending of the play and the upbeat ending of the novel, with its *lieto fine* for Tackleton as well as for the others. In the Dickens original Tackleton is transformed at the end: like Scrooge he sees the error of his ways. Indeed, he ends by joining the party and dancing with Mrs. Fielding – another example of the trope of the old man who graciously resigns himself to defeat (like Don Pasquale and Falstaff, but unfortunately for Ernani and Elvira, unlike Don Ruy Gomez de Silva).

Five Unusual Uses of Diegetic Music

I conclude with a brief discussion of five of the unusual, if not unprecedented, uses of diegetic music in Zandonai's early operas.

1. The 'quotation' of a diegetic song not heard by the audience in its initial appearance in the drama, but later embedded in a narrative and re-enacted by the original singer. In *L'uccellino d'oro* the bird sings a lullaby that puts the cook to sleep, thus burning the roast prepared for the marriage of the witch's evil daughter Fiordispina. We do not witness this event, however, but learn of it later from the narrative of the cook (**pv** 49-52). In spoken dialogue over an orchestral presentation of the tune, he explains:

[19] In the novel John takes up the rifle, but the cricket's chirp «moved and softened him» immediately – only in the play and the opera does he attack the cricket.

> Ahimé!.. Ahimé!... Mentre preparavo l'arrosto, uno strano uccellino dalle ali dorate cantava ... Ed io mi addormentai ... e l'arrosto bruciò ... e per colmo di spavento ogni stoviglia che si prende in mano cade a terra e tutto si rompe ... [...] Quel canto strano ... quell'Uccellino d'oro...

Then, to a repetition of the last eight measures of the eighteen-bar tune just played by the orchestra, he sings the actual lullaby that had put him to sleep: «Ninna Nanna, Ninnana.... dormi ah! ah! l'arrosto brucerà!...».

The bird then re-enacts the event, repeating all the words he presumably had spoken to the cook, and ending with another performance of the lullaby: «Cuoco della cucina / ti voglio addormentar, l'arrosto Fiordispina / non deve oggi mangiar…./ Ninna [etc.]». Finally the lullaby is repeated by the wood doves.

2. 'Teaching' a diegetic song to another character, and, furthermore, doing so to prompt the second character to ask questions, which the first then answers. In the opening scene of *Conchita*, Conchita «avrà cominciato a cantare furbescamente, senza alzar la testa dal banco»: «Chi un soldo mi darà / per una *soledad*? ed un *real* / per una seguidiglia?» (**os** 86-87; **pv 3** 41). In a later scene with Mateo at her home, in a passage removed in the final version of the score, she quotes the text and music of her first question and, since he had given her not merely a «soldo» but a «napoleone», she owes him a song, but «per castigo», she says, «me la direte voi!». She proceeds to teach him the song. Each phrase is a question, which she sings and he repeats in part to roughly the same melodic line but with a different harmonization, then she answers. The last two of the four questions are flirtatious: «Hai forse un altro amante?», he repeats the question and she replies «No.» «Vuoi ch'io sia quello?» – he repeats the question and she replies «Sì», but then breaks the spell: «Ma le risposte sono / solo della canzone!» (**pv 1** 89-93). Her encouraging replies were valid only in the song, not in real life. Messages sent by Conchita in her role as performer are not to be trusted, no more than her dancing nude in the *baile* can be taken as a sign of promiscuity[20].

---

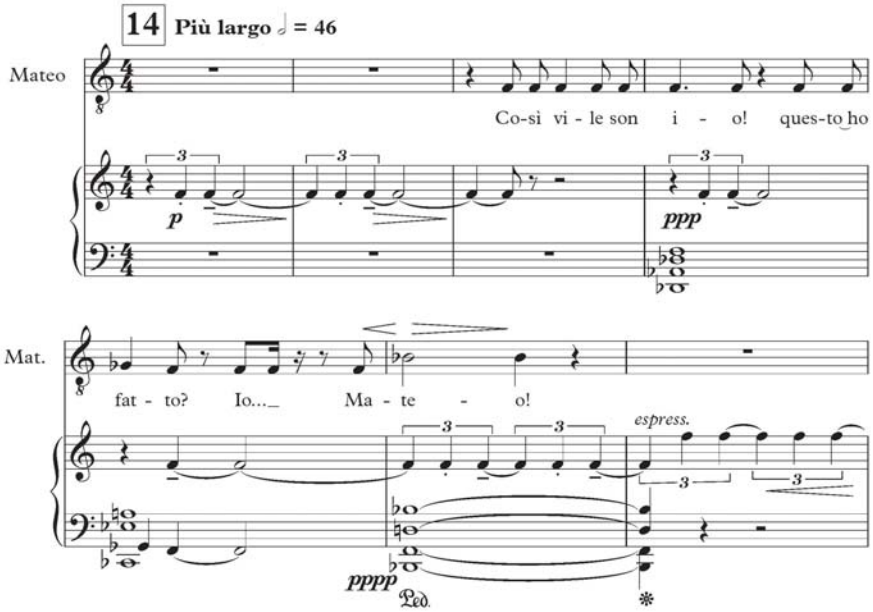
[20] Of course in 1911 Milan (as opposed to 2014 Berlin or Stuttgart) she cannot actually appear nude on stage. In the opera, *on this particular night*, Mateo happens to interrupt her routine before she disrobes completely: she «aprirà rapidamente lo scialle come per lasciarlo cadere a terra e apparire interamente nuda agli occhi degli Inglesi», but at that point Mateo «romperà i vetri e salterà nella sala prima che Conchita abbia potuto gettare a terra lo scialle» (**ds** 51).

3. The superimposition of 'anempathetic' diegetic music and 'empathetic' extra-diegetic music, which we have already encountered with the ending of *Melenis*. In the *baile* scene in *Conchita*, the *orchestrina sulla scena* plays a jota in $\frac{3}{8}$, with the *pubblico* (chorus) at times singing a four-stanza song «sul ritmo della 'Jota'» (**Libretto** 29). Against the diegetic music in $\frac{3}{8}$ other characters simultaneously converse in $\frac{2}{4}$, supported by the orchestra in the pit – this includes intense exchanges between Conchita and Mateo (see for example, **os** 284-90; **pv** 123-27). The procedure here recalls the Act 3 finale of *Un ballo in maschera*, where the «piccola orchestra sul palcoscenico entro le quinte», unaware that «la commedia muterà in tragedia», plays a waltz, while the orchestra in the pit *is* aware and ominously inflects the lowered submediant (♭$\hat{6}$ and ♭VI), borrowing from the minor mode. Or the beginning of Scarpia's interrogation of Cavaradossi, before Scarpia closes the window, shutting out the performance of the cantata.

4. The orchestra represents non-musical and non-verbal sounds produced by one or more characters. I have already mentioned the orchestral depiction of the cricket's chirping in *Il grillo del focolare*. There is another example in *Conchita*. After Mateo has beaten her, Conchita «Singhiozza come un bimbo, senza prendere fiato, in un solo tono» on repeated Fs then F#s (**os** 547-49, **pv 3** 226-27, and Example 7)[21].

According to the *disposizione scenica*, «Non appena Mateo ha pronunziato le prime parole: "Così vile son io!", la si ode singhiozzare. E sono piccoli singhiozzi con voce assai fievola sempre sullo stesso tono, come di bambino che implori perdono. Essi si udranno sopra tutto sulle battute in cui par che gema l'orchestra, mentre la voce di Mateo si interrompe» (**ds** 80). This weeping on one tone comes from the novel: «Elle pleurait comme une petite fille, toujours du même ton» (ch. 13). Here the orchestral music depicts not diegetic music, but diegetic sound. The example recalls Verdi's comment about the *Sonnambulismo* scene in *Macbeth*. When Ristori performed the sleepwalking scene in the Shakespeare play, «faceva un rantolo; il rantolo della morte. In musica non si deve, nè si può fare; come non si deve tossire nell'ultim'atto della *Traviata*, nè ridere nello *scherzo od è follia* del *Ballo in maschera*. Qui vi è un

[21] I suppose that one might object that Conchita was directed to sing along with the sobbing solo violin, that it is merely a notational quirk that the vocal part is not written out in full. That seems unlikely, however: the effect would be ludicrous. In the 1969 recording with the Turin RAI Orchestra, Antonietta Stella remains silent, letting the orchestra speak for her (Opera d'Oro **ASIN:** B000ILYYSA).



Example 7. *Conchita*, Final *quadro:* Conchita's *singhiozzi*, **pv 3** 226.

lamento del corno inglese che supplisce benissimo al rantolo, e più poeticamente»[22].

5. Offstage voices of anonymous characters. Many precedents come to mind: the gondolier in Rossini's *Otello*, the *Steuersmann* in *Tristan und Isolde*, the *piccolo savoiardo* in *Fedora*, the *pastore (ragazzo)* in Act 4 of *Tosca*, and later, the 'sopranino' and 'tenorino' in *Il tabarro.* But it's hard to think of operas that place as much emphasis on this device as *Conchita*. Its «Intermezzo nella strada» (Quadro secondo) is an instrumental piece that includes, however, the disembodied «voce lontanissima», the diegetic street cry of a «venditore di frutta»: «Aranci! Banani delle Canarie!» In the first two versions of the opera there followed a dialogue between Conchita and Mateo as they proceeded to her house. The voice of the *venditore*, still lontana, reappeared, offering fruit for sale.

22 Verdi's first letter of 11 March 1865 to Escudier (Rosen and Porter, 110). The letter is also cited by Beghelli, who mentions two similar examples from *Oberto* and *Otello* (571-72).

In the Act 3 Prelude, again played with the curtain closed (according to the *disposizione scenica*), there are «Voci lontane dietro le scene» singing arabesques on «Ah». When the curtain rises one hears «arpa dietro le scene» and «Voce di tenore lontana». And there are more offstage choruses singing «Ah» when the boy climbs up and kisses Enrichetta's hand. Finally, the arabesques of the offstage voice from the Act 3 Prelude return at the very end of the opera, perfuming the air with Spanish *couleur locale*, suppressing the ending of Louÿs's novel, where Conchita again reduces Mateo to 'un pantin', a puppet.

* * *

And how does Zandonai treat diegetic music in his later operas? That is a topic for another conference.

Selective Bibliography (including all works cited)

Primary sources (operas of Zandonai)

Abbreviations

Ces = sigla in Diego Cescotti's *Catalogo tematico*
ds = disposizione scenica (staging manual)
os = orchestral score
pn = plate number
pv = piano-vocal score

L'uccellino d'oro, fiaba musicale in tre atti (**Ces** RZ 2)

pv edition by S. de Florian. **Ces:** SP [46]

Il grillo del focolare, commedia musicale in tre atti (**Ces** RZ 3)

pv Milan, etc.: G. Ricordi & Co., 1907; **pn** 112135, 221 pp.; **Ces: SPO7**, available at <imslp.org>
Libretto Milan, etc.: G. Ricordi & Co., 1907; **pn** 112136, 54 pp.; **Ces:** L07

Conchita (**Ces:** RZ 4)

os *Conchita*, opera in cinque quadri; Milan, etc.: G. Ricordi & Co., 1921; **pn** 118460, 577 pp.; **Ces:** Partitura completa B, available at <imslp.org>
pv 1 Milan, etc.: G. Ricordi & Co. 1911; **pn** 113740, 254 pp.; **Ces:** Sp 11
pv 2 Milan, etc.: G. Ricordi & Co., 1912; **pn** 113740, 247 pp.; **Ces:** Sp 12/I
pv 3 Milan, etc.: G. Ricordi & Co., 1912 (ripristino 1944); **pn** 113740, 239 pp.; "New edition", "Quattro atti e sei quadri", **Ces:** Sp 12/II

Libretto New York, etc.: Ricordi, 1912; **pn** 114461, 50 pp.; **Ces:** "libretto in lingua inglese"

ds *Disposizione scenica per l'opera "Conchita" Quattro atti...* compilata da Carlo Clausetti, Milan, etc.: G. Ricordi & C., 1913; **pn** 115024, 83 pp.; no entry in **Ces**

Melenis, dramma lirico in tre atti (**Ces:** RZ 5)

pv Milan, etc.: G. Ricordi & C., 1912; **pn** 114350, 209 pp; **Ces:** Sp

Libretto: Milan, etc.: G. Ricordi & Co., 1912; **pn** 114351, 34 pp.; **Ces:** L

Primary sources (literary models for the libretti)

Charles Dickens, *The Cricket on the Hearth*. www.online-literature.com/dickens/cricket-on-the-hearth (last accessed 8 January 2012). The text is searchable but not paginated. I indicate the chapters (chirps) only, as readers can easily locate the text quoted.

Ludovic de Francmesnil, *Le Grillon du foyer*, Comédie en trois actes, d'après le conte de Charles Dickens, septième edition revue et corrigée. Paris: Librarie Théatrale, copyright 1905 (but this copy dates from 1918 or later, as it includes the cast of both the 1904 and 1918 Odéon productions). The site http://catalog.hathitrust.org/Record/001795788 (last accessed 21 January 2014). provides a facsimile of the copy in the University of Michigan Library.

Pierre Louÿs, *La Femme et le pantin*. www.gutenberg.org/files/26868/26868h/26868h.htm (last accessed 21 January 2014). The text is searchable but not paginated. I indicate the chapters only, as readers can easily locate the text quoted.

Secondary sources

Marco Beghelli, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 2003. See especially «Scheda n. 11», 550-572.

Bruno Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Collana di monografie edita dalla società di studi trentini dì scienze storiche 30, Trento, Società di studi trentini di scienze storiche, 1978.

Diego Cescotti, *Riccardo Zandonai: catalogo tematico*, Lucca, Libreria musicale italiana, 1999.

Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, edited and translated by Claudia Gorbman, New York, Columbia University Press, 1994.

Edward T. Cone, «The World of Opera and Its Inhabitants», in Cone's *Music: A View from Delft, Selected Essays*, edited by Robert. P. Morgan, Chicago and London, University of Chicago Press, 1989, pp. 125-138.

Konrad Claude Dryden, *Riccardo Zandonai: a biography*, Frankfurt am Main and New York, Peter Lang, 1999.

Michele Girardi, «Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano», *Studi verdiani* 6 (1990): pp. 99-145.

Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

JAMES A. HEPOKOSKI, «Genre and Content in Mid-Century Verdi: 'Addio, del passato' (*La traviata,* Act III)», *Cambridge Opera Journal* 1 (1989-90), pp. 249-276.

RALPH P. LOCKE, «Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East», *19th-Century Music* ***22*** (Summer, 1998), pp. 20-53.

JAMES PARAKILIS, «How Spain Got a Soul», in *The Exotic in Western Music*, edited by Jonathan Bellman, Boston: Northeastern University Press, 1998, pp. 137-93.

DAVID ROSEN, «La disposizione scenica per *Un ballo in maschera* di Verdi: Studio critico», in DAVID ROSEN & MARINELLA PIGOZZI, *"Un ballo in maschera" di Giuseppe Verdi*, Musica e Spettacolo: Collana di Disposizioni sceniche diretta da Francesco Degrada e Mercedes Viale Ferrero, Milano, Ricordi, 2002, pp. 5-119.

DAVID ROSEN & ANDREW PORTER, *Verdi 's Macbeth': A Sourcebook*, New York, W.W. Norton, 1984.

JACK M. STEIN, *Poem and Music in the German Lied from Gluck to Hugo Wolf*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.

ELVIDIO SURIAN, «Aspetti espliciti e impliciti di regia teatrale (didascalie musicali) presenti nella partitura di un'opera verdiana dell'età di mezzo», in *Tornando a Stiffelio: popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico*, Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 17-20 dicembre 1985), edited by Giovanni Morelli, Florence, Olschki, 1987, pp. 189-201.

Emmanuelle Bousquet

CONCHITA, UNE ETAPE FONDAMENTALE DANS LE PARCOURS CREATIF DE RICCARDO ZANDONAI

En 1910, Riccardo Zandonai écrit à son ami Lino Leonardi sa volonté de composer, avec son opéra *Conchita*, une «*Carmen* moderne»[1]. Par cette déclaration, le compositeur manifeste son ambition de s'imposer dans le monde de l'opéra lyrique en Italie comme un auteur novateur. Dans ce but, il revendique avant tout de composer une œuvre personnelle:

> Ce sera une «œuvre de bataille [...] j'entends par là que cet opéra est le mien, tout à fait le 'mien': et je l'aime plus encore pour cela[2].

A travers ces références à l'opéra français pré-naturaliste, Zandonai sous-entend aussi son intention de réaliser un véritable «acte de rébellion» contre le mouvement vériste italien. Dans ce contexte, *Conchita*, comme le désire son éditeur Ricordi, devrait alors fonder le style propre à Zandonai, en rupture avec ses précédentes compositions[3].

La modernité que veut insuffler Zandonai dans son œuvre est visible dès le choix de la part de l'auteur et de son éditeur Ricordi de l'œuvre source à l'origine du livret, un roman à succès, scandaleux, de Pierre Louÿs *La Femme et le pantin*, publié en 1898. Dans l'incipit du livret,

---

1 Lettre de Riccardo Zandonai à Lino Leonardi in Claudio Leonardi (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983, p. 105.

2 Lettre de Riccardo Zandonai à Luisa Probizer, décembre 1910: «un'opera di battaglia [...] s'intende che quest'opera è mia, esclusivamente 'mia': e anche per questo l'amo maggiormente».

3 Je tiens à remercier Diego Cescotti pour toute l'aide qu'il m'a apportée dans la recherche des sources et références qui ont nourries cet article, en particulier les articles critiques qui concernent les représentations françaises de *Conchita*.

les librettistes, Maurice Vaucaire et Carlo Zangarini, choisiront toutefois de s'amender et de refuser cette outrance de style et de situations littéraires, en précisant avoir éluder le côté obscène présent dans le roman. Ces remarques préliminaires sont tout à fait artificielles et ne reflètent en rien un soi-disant esprit moraliste des librettistes; sans doute peut-on y voir tout au plus le rôle joué encore à cette époque par la censure, à laquelle répond une certaine prudence éditoriale:

> Dans cette édition, *Conchita* n'est pas et ne se veut pas une adaptation fidèle du célèbre roman La Femme et le pantin de Pierre Louÿs. Les auteurs ont de façon délibérée atténués le caractère originel de l'héroïne [...] ceci, pour des considérations psychologiques et esthétiques personnelles[4].

Le livret reprend le schéma de la première version théâtrale, elle aussi plutôt audacieuse, réalisée par Pierre Louÿs et Pierre Frondaie[5],

---

4 Incipit du livret de *Conchita* de Maurice Vaucaire et Luigi Illica: «Conchita nella presente edizione non è, né vuole essere, un fedele adattamento dal celebre romanzo, La *Femme et le pantin* di Pierre Louÿs. Gli autori hanno deliberatamente attenuato il tipo originale della protagonista [...] per considerazioni psicologiche ed estetiche del tutto personali».

5 *La Femme et le pantin*, adaptation de Pierre Louÿs et Pierre Frondaie, Théâtre Antoine, Paris, 8 dicembre 1910, avec dans le rôle de Conchita l'actrice et danseuse Régine Badet (1876-1949) e dans celui de Mateo, Firmin Gémier; Dermoz (Bianca Romani), Bade (Madame Peres), Noizeux (Mercedes), J. Fusier (Ma Pipa), Zerra (la gitane), Rouyer (Ferger), Piéray (Le Morenito), Saiilard (un banderillero), Marquet (don Ramon), Tanneur (Pablo), Loire (Miguel), Lanson (Tonio). (cf. texte complet sur www.archive.org). Régine Badet jouera Carmen en 1910 dans le film d'André Calmettes.
A propos du spectacle au Théâtre Antoine, cf. dans «Le Petit Parisien»: «Le président de la ligue contre la licence des rues avait attiré l'attention du parquet de la Seine sur le fait que plusieurs théâtres ou music hall exhibaient actuellement des femmes nues sur la scène, plainte qui ne visait point particulièrement le Théâtre Antoine et Mlle Régina Badet qui, dans *La Femme et le pantin*, danse un pas suggestif. M. Vallette, chef de la brigade mobile, se transporta la semaine dernière au théâtre Antoine et examina attentivement le costume et les attitudes de Mlle Régina Badet dans la pièce qui se joue actuellement [...] M. Vallette, disons-le tout de suite, n'a pas du tout trouvé inconvenant – en eût-il en effet pu être autrement au théâtre que dirige M. Gémier? – le déshabillé de Mlle Regina Badet. Des pieds à la taille, un maillot impeccable dissimule suffisamment les formes de la gracieuse artiste. Le haut du corps est assurément voilé avec moins de modestie. Mais s'empresse d'ajouter le constat, il n'y a rien d'excessif, ainsi qu'en témoigne l'attitude du public, qui, de toute la soirée, n'a pas fait entendre une protestation.
M. Vallette termine en remarquant très judicieusement que, dans la salle, nombre de spectatrices, qui elles, n'ont point l'excuse de tenir un rôle d'art, font preuve d'autant de hardiesse que la charmante pensionnaire de M. Gémier, ce dont nul ne paraît s'offusquer».

dont une traduction italienne avait été présentée à Venise en 1912 par la Compagnie du Théâtre Argentina de Rome avec Edwige Mrogowska dans le rôle de Concha.

Malgré ou peut-être grâce à ce côté scabreux, volontairement maintenu dans le livret, l'opéra est un succès en Italie et dans le monde, comme le souligne Giorgio Barini dans «La Nuova Antologia», le 19 avril 1912, en comparant le scandale provoqué par *Conchita* à celui que fit *Carmen*, en son temps.

Si nous tentons de comparer la modernité que représentent ces deux opéras, comme nous y invite Zandonai lui-même, nous devons le faire à travers l'étude des thèmes qui sont communs aux livrets de *Carmen* et de *Conchita*. Ces deux œuvres laissent transparaitre la volonté commune aux deux compositeurs d'une recherche innovante. Toutefois, si pour Bizet, la modernité représentée par *Carmen* se traduit à travers la représentation de la réalité, anticipant sur ce point le mouvement positiviste français, pour Zandonai, comme nous le verrons plus tard, la modernité se trouve ailleurs, non seulement dans les mécanismes psychologiques représentés sur scène, si appréciés dans les théâtres européens au XIXe siècle et au début du XXe siècle, mais aussi dans les thèmes privilégiés par le compositeur dans toutes ses opéras: la femme et la nature.

A travers l'étude de la genèse des compositions opératiques de Riccardo Zandonai, en croisant la méthode génétique, centrée sur l'étude des sources de l'opéra et la méthode d'intertextualité qui est centrée sur l'œuvre, il est alors intéressant de comprendre avant tout le parcours créatif (je précise que pour la critique génétique appliquée à l'opéra lyrique, il n'existe aucune limite heuristique entre œuvre composée et œuvre représentée sur scène). Les articles qui relatent la première à Milan en 1911, ceux qui rapportent les représentations en France, en particulier à Nice, en 1914, et quinze ans plus tard, à l'Opéra-Comique, témoignent tous de cette progression. A travers ces jugements très différents dans le temps, nous pouvons mieux appréhender l'évolution des références littéraires et musicales d'une époque et/ou d'un pays et/ou d'un public et par voie de conséquence de mesurer avec conscience de la 'modernité' inscrite dans l'opéra de Riccardo Zandonai.

La vision de l'Espagne, même si elle est différente dans *Carmen* et *Conchita*, symbolise parfaitement ce désir commun de modernité. Je rappelle à ce propos que *Carmen* de Bizet est une source d'inspiration commune pour Pierre Louÿs et pour Riccardo Zandonai. Au cours d'un voyage en Espagne, Pierre Louÿs essaie ainsi de retrouver les lieux bizétiens. Il écrit à ce propos dans son journal, le 10 janvier 1895:

> Après le déjeuner, nouvelle course. Je voulais voir la Plaza de Toros, pour la comparer au décor de Carmen. Déception. Après tout, le 4e acte de *Carmen* ne se passe-t-il pas à la Grenade? H... consulté reste indécis, et d'ailleurs indifférent [...] Nombreuses promenades dans la Cale de las Sierpes; Je rappelle à H... que c'est à que don José a laissé fuir Carmen en la menant en prison[6].

La structure narrative de *Carmen* influencera également celle du roman de Pierre Louÿs et le livret de Vaucaire (l'équilibre entre les moments de tension et de tranquillité, ou l'insertion de scènes intimistes dans les scènes de groupes). Les critiques le rappellent avec précision dans leurs articles. A propos du roman de Pierre Louÿs, un critique français écrit de la sorte dans la revue «L'Illustration», le 9 juillet 1898: «il s'agit plus d'un récit que d'un roman, un vaste récit inspiré de *Carmen*, mais l'on sent aussi l'influence de certains écrivains du XVIIIe siècle»[7]. Un autre critique ajoute dans le journal français «Le Figaro», datée du 21 juillet 1898: «*La Femme et le pantin* évoque le souvenir de *Manon* et de *Carmen*»[8].

Charles Maurras souligne également ce lien, par delà les siècles, dans «La Revue encyclopédique», le 15 octobre 1898 à propos du style de l'écrivain:

> Monsieur Pierre Louÿs, dans *La Femme et le pantin*, laisse voir une grâce sèche et finie, une discrétion, une brièveté que j'oserais presque appeler Mériméenne, bien qu'il ne faille pas abuser des grands noms. Mais le ton modéré et froid, ce ton d'une politesse presque gommée, invite encore à préciser cette analogie et peut-être cette filiation[9].

S'il existe des nombreux traits communs entre ces œuvres, les différences restent nombreuses. La connaissance quasi scientifique que propose Mérimée de l'Espagne, résultat de plusieurs voyages d'études dans le pays entre 1830 et 1840, se retrouvent dans le livret de *Carmen* écrit par Halévy, Meilhac et Bizet – qui ne sont jamais allés en Espagne – et caractérisent les personnages et les musiques. Les images caricaturales du

---

6 PIERRE LOUŸS, *Journal de voyage en Espagne*, in Œuvres complètes de Pierre Louÿs, vol. V, Paris, Montaigne, 1930.

7 PIERRE LOUŸS, *La Femme et le pantin*, préface et notes, Paris, Gallimard, 1985 (1e édition), 1990. Le critique se réfère à *Manon Lescaut* et aux *Mémoires* de Casanova.

8 *Id.*, «*La Femme et le pantin*, c'est-à-dire qui évoque à la fois le souvenir et de *Manon* et de *Carmen*».

9 *Id.*

pays, qui sont quasi une revendication commerciale dans la seconde version de l'opéra, poussent à l'extrême la composition jusqu'à en faire une 'espagnolade', en particulier dans les récitatifs à la place des dialogues de la première version, écrits par Guiraud, et trahissent, en quelque sorte, la version originale de l'opéra.

A la fin du XIXe siècle, soucieux de donner un caractère d'authenticité au roman puis à l'opéra, Pierre Louÿs et plus tard Riccardo Zandonai vont en Espagne. L'écrivain y demeure quelques mois au cours de l'année 1895, avec son ami le poète André-Ferdinand Hérold. Il écrit un journal dans lequel il décrit sa vie espagnole qui servira pour *La Femme et le pantin*: l'épisode de la rencontre avec Concha dans le train est inspiré d'une rencontre semblable de l'auteur avec une jeune espagnole le mardi 7 janvier 1895[10], la visite de la fabrique de céramique, le lundi 14 janvier.

Quatorze ans plus tard, en 1909, poussé par son éditeur Tito Ricordi, Riccardo Zandonai, découvre lui aussi l'Espagne. Il visite successivement Séville, Cordoue, Madrid et Tolède[11]. Cette expérience de voyage doit lui permettre de trouver de nouveaux éléments d'inspiration[12],

---

10 P. Louÿs, *Journal...*, le 8 janvier 1895.

11 Carte postale illustrée (Séville) de Riccardo Zandonai à Lino Leonardi, 30 mai 1909, in C. Leonardi, *Epistolario...*, p. 106: «Un ricordo affettuoso da questo paese dove la vita finisce per dar luogo al sogno!» (un souvenir affectueux de ce pays où la vie finit par laisser la place au rêve); de Cordoue: carte postale illustrée (la *Mezquita* de Cordoue) de Riccardo Zandonai à Lino Leonardi, Séville, 7 juin 1990, in Id.: «Un saluto da questa città dove l'arte araba ha profuso i suoi più grandi tesori» (Un salut de cette ville où l'art arabe a laissé ses plus grands trésors); de Tolède: carte postale illustrée (Tolède) de Riccardo Zandonai à Lino Leonardi, Tolède, 10 juin 1909, in Id.: «Un saluto da questa città originalissima e così diversa da tutte le altre della Spagna» (Un salut de cette ville très originale et si différente de toutes les autres villes d'Espagne).

12 Lettre de Riccardo Zandonai à Giulio Ricordi, Séville, 31 mai 1909: «Sono a Sevilla da quattro giorni, non vivo più, sogno! Questo paese ha del meraviglioso e l'impressione che io ne ho ricevuto è enorme! Tutto è musica qui: la cattedrale, l'Alcazar, la casa di Pilato, sono dei grandiosi poemi musicali: le piccole vie della vecchia città, oltremodo pittoresche nella loro strana irregolarità, le case di una bianchezza inverosimile coi loro balconi pieni di fiori e i patio misteriosi, le donne coi fiori intrecciati nei capelli, sono tante piccole pagine minuscole che un artista può cogliere e riprodurre con fortuna» (Je suis à Séville depuis quatre jours, je ne vis plus, je rêve! Ce pays est merveilleux et l'impression que j'en ai eue est énorme! Tout est musique ici: la cathédrale, l'Alcazar, la maison de Pilate, sont des poèmes musicaux grandioses: les petites rues de la vieille ville, pittoresques car étrangement irrégulières, les maisons d'une incroyable blancheur avec leurs balcons pleins de fleurs et les patios mystérieux, les femmes avec des fleurs tressées dans leurs cheveux, sont autant de moments fugaces qu'un artistes peut rassembler et reproduire avec bonheur).

différents de ceux utilisés par Bizet. Il décrit à Giulio Ricordi à ce propos des chants et des danses dont il veut s'inspirer:

> Quelle joie j'ai éprouvé à entendre des chants populaires espagnols! Ils peuvent insuffler un tel intérêt chez un artiste par leur couleur (mélodique) étrange, leurs timbres irréguliers, leurs rythmes irréguliers, certaines tonalités absolument nouvelles. Je m'étonne du fait qu'aucun artiste du nord de l'Italie n'ait pensé reproduire sur une scène de théâtre ces chants qui sont aussi typiques. Bizet lui-même qui a si bien assimilé les rythmes et les danses, a délaissé le caractère le plus intéressant de la chanson espagnole. Je vous assure, cher Commandeur, que je ne perds aucune occasion de me rapprocher de cette musique et je suis certain que je reviendrai en Italie, l'âme emplie de ces chants. Conchita sera vraiment espagnol dans son langage[13].

Point dans cette partition de l'ibérisme conventionnel. Il transcrit dans sa partition les différents styles de musique découvert pendant son voyage. Le musicien transcrit des impressions instrumentales et vocales qu'il inscrit dans les introductions musicales. Dans le premier acte, au cours de *l'intermezzo della strada*, il insère à trois reprises, sur un temps *allegro calmo*, le bruit de castagnettes pendant quatre mesures (croche, deux double-croches, 4 croches) en alternance avec le premier thème réalisé au cor, flûte, puis aux cordes. Il y ajoute la voix lointaine du vendeur de fruits, accompagnée par le son d'une clarinette et des cordes, suivi du second thème plus léger, aux violons, flûte et harpe, avant que l'ensemble de l'orchestre reprenne ce dernier thème et qu'il ne soit confié enfin aux violons. Le compositeur insère des impressions musicales semblables dans la longue introduction de l'acte III, tableau 5 (*Le portail*). Les différents thèmes (le tourment et l'amour), traité de façon symphonique, se mêlent aux modulations d'une «voix lointaine» (ténor) sur un rythme piqué aux cordes et à celui des castagnettes, harpe et tambourin, telle une sérénade, symbole de l'amour de Mateo pour Conchita.

---

13 Lettre de Riccardo Zandonai à Giulio Ricordi, Séville, 31 mai 1909, Archivio Ricordi: «Che godimento ho provato io di fronte alle canzoni popolari spagnole! Quanto interesse possono destare in un artista con il loro colore strano, con i loro ritmi irregolari, con certe tonalità assolutamente nuove. Mi meraviglio come nessun artista italiano nordico abbia pensato a riprodurre nel grande teatro questi canti che sono eminentemente tipici. Lo stesso Bizet che ha assimilato così bene i ritmi e le danze, ha trascurato il tipo più interessante della canzone spagnola. L'assicuro, caro Commendatore, che io trascuro l'occasione di penetrare questo genere di musica e sono certo che tornerò in patria con l'animo imbevuto di questi canti. Conchita sarà veramente una spagnola nel suo linguaggio».

Ces efforts ne modifient pas cependant la représentation littéraire et musicale de l'Espagne établie depuis le XIXe siècle. En réalité, lorsque Bizet composait *Carmen*, ce pays était déjà devenu un *topos* littéraire et ceci, depuis Mérimée et Gustave Doré, dont les illustrations accompagnaient le récit de Théophile Gautier, en 1840, et Alexandre Dumas, en 1846[14]. Meilhac et Halévy utilisent nombre de paroles-clés du livret dans les titres des illustrations qui inspirent à leur tour les décors et les musiques. Ils créent ce que l'on peut appeler un 'exotisme scientifique'. Bizet lui-même, rappelons-le, avait eu l'idée du récit du *Toreador* au second acte de son opéra (qui n'existe pas ailleurs et n'est pas suggéré par Mérimée) en s'inspirant d'un passage du livre de Davilliers qui rappelle l'habitude des toreros de faire le tour des tavernes: cet épisode est illustré par Doré avec comme titre «Le récit du *Toreador*». Les spectateurs avaient ainsi l'impression de découvrir la vie espagnole à travers l'expression d'une réalité, même si cette réalité était déjà transformée comparée au livre de Mérimée.

Considérant *Conchita* comme une autre *Carmen*, Zandonai accentue cette vision conventionnelle de l'Espagne, instaurée depuis Mérimée et Bizet et prolongée dans l'œuvre de Pierre Louÿs. Ce modèle est alors conçu comme une référence, cela pour ne pas mécontenter le spectateur. Mais c'est aussi pour lui un exemple d'exotisme. En effet, le drame lyrique se situe dans un cadre recomposé à partir d'éléments hétérogènes; dans le livret, le compositeur et ses librettistes insèrent des objets typiquement espagnols comme l'éventail ou la mantille, des noms de ville (*Séville*, *Cadix*, *Avila*, *Huelva*, *des formages de Murviedro*), des mots espagnols (*Anda! Olé! Olà!*), des expressions espagnols, des noms de danses (*real*, *pesetas*, *soledad*, *Manzanillo*, *Banderillero*, *mozita*, *cocido*, *Seguidilla*, *Flamenco*, *Zarzuela*, etc.) Zandonai aime ainsi parodier cette vision de l'Espagne. Il garde seulement des images récurrentes, presque des lieux communs littéraires, réduisant à quelques idiomes les fondements de société espagnole décrite dans le livret de Meilhac et Halévy (la famille, l'armée, l'église, la fabrique de cigares de Séville dans l'acte I et les portails d'entrée ouvragés dans l'acte III).

La *Corrida*, élément central de la dramaturgie bizetienne, symbole de l'opposition entre Don José et Carmen, jusqu'à la mort, n'est pas le fait central du drame zandonien. Il en constitue uniquement un élé-

---

[14] Le thème de l'Espagne est aussi particulièrement utilisé dans les œuvres de cette époque avec moins de succès, cf. HERVÉ LACOMBE, *Georges Bizet*, Paris, Fayard, 2000, pp. 692-693.

ment parmi d'autres dans les dialogues passionnels entre Conchita et Mateo, au cours de la scène du *Baile*, les portraits des célèbres *toreri* et les affiches des *corride* aux murs. Le *banderillero* est aussi un personnage emblématique qui séduit Conchita dans l'acte II, scène 1.

Cette vision de l'Espagne sera applaudie par la critique lors de la représentation à Nice en 1914. George Avril écrit à ce propos dans le journal «L'Eclaireur»:

> ...dont on connaît trop les rythmes caractéristiques, les frémissements de tambourin, les cliquetis des castagnettes. La 'couleur locale', à dire vrai plus mauresque qu'espagnole, ne perce pas brutalement l'atmosphère harmonique de passion sensuelle créée par l'orchestre; elle y est évoquée discrètement, avec une très noble simplicité de moyens[15].

A l'inverse, cette vision sera réfutée par la critique parisienne, en 1929. En référence à *Carmen*, Henry Malherbe écrit de façon définitive: «La *Conchita* est une petite *Carmen* d'un faux zèle, et qui, malgré sa maigre prestance, veut absolument se montrer dans des moments crus et faire grand fracas»[16]. Nombreuses sont les critiques qui dénigrent la vision zandonienne de l'Espagne, souvent contraire à la réalité du *topos géographique*, reprochant au compositeur de ne pas s'inspirer des compositeurs «espagnols authentiques comme Albéniz ou de Falla, mais aussi de Debussy, Chabrier, Lalo ou Bizet»[17].

Dans la partition, la danse et la musique espagnoles constituent également des traits évocateurs d'une Espagne exotique. Zandonai reprend, en les modulant, les processus musicaux bizetien (motifs rythmiques, formules mélodiques, couleurs modales, quelques instruments caractéristiques ou effets mélodiques), pour caractérisée le personnage de Conchita dès le premier acte; l'*arioso* de Conchita, à la fin de la première scène de l'acte I, est introduit par des mots de Dolores, d'inspiration espagnole. La cigarière module son chant par des accents forts et des notes avec accompagnement instrumental composé sur la même section mélodique de croches piquées soutenues par le rythmes des castagnettes (croche, double-croche, trois croches). Conchita danse aussi sur des rythmes espagnols, rythme de *jota*[18] et *flamenco* dans la scène du *Baile*[19].

---

15 George Avril, *La soirée niçoise*, in «L'Eclaireur», 23 février 1914.

16 In «Temps», 13 mars 1929.

17 Gustave Bret, *Spectacles - Théâtres*, in «L'Intransigeant», 10 mars 1929.

18 Ecrite sur une participation autographe de 1910 et presque abandonnée dans la partition complète la même année, ce bal est repris dans la partition pour chant et piano en 1911 et 1912 et dans la participation complète.

19 Cette danse apparaît dans la partition autographe de 1910, et très réduite dans la

Ces scènes où prédomine la danse expriment parfaitement sur le plan scénique ce que Bizet et Zandonai veulent exprimer de l'esprit espagnol: «la danse – écrit Hervé Lacombe – donne sa vitalité, ses forces, son expression musicale, qui anime les corps en un aller-retour hypnotique entre les sons et les gestes; c'est le cœur autour duquel se construit le drame et surtout une splendide figuration[20]. Si cette vision de la danse apparaît chez Bizet comme l'expression de la vitalité, dans l'œuvre de Riccardo Zandonai devient perversion, sur le modèle de Pierre Louÿs. Dans l'acte II, Conchita réalise un bal muet et sensuel sur un air de *Flamenco.* Le corps nu décrit dans le roman[21] est réduit, selon les didascalies du livret, aux mouvements des jambes et des bras et le mouvement du châle:

> Dos à la scène, un châle de Manille entoure le corps de Conchita. Alors qu'elle se retourne, on découvre ses jambes à travers les franges [...] Le châle de Manille tombe aux pieds de Conchita; elle danse, couverte d'un petit châle noir à longues franges, laissant dénudés ses épaules, ses bras et ses jambes jusqu'au genou.

L'expression renouvelée de la modernité est visible dans cette vision. Très proche de l'esthétique décadente, le compositeur désire s'éloigner du courant naturaliste par l'expression, notamment dans le livret, d'un vérisme porté désormais à l'extrême[22] jusqu'au *kitsch.* Cette mo-

---

partition pour chant et piano, la même année, elle apparaît de nouveau dans la partition pour danse et piano en 1910; elle est maintenue en 1912 puis fortement réduite dans la seconde version, la même année; elle est de nouveau développée dans la partition complète.

20 H. Lacombe, *Georges Bizet*, p. 700.

21 P. Louÿs, *La Femme et le pantin*, chap. X: «Elle dansait toujours haletante, échauffée, la face pourpre et les seins fous [...] je la vois délicate et ardente, les yeux spirituels ou baignés de langueur [...]. Son visage empourpré était couvert de sueur, mais ses yeux brillants, ses lèvres tremblantes, sa jeune poitrine agitée, tout donnait à son buste une expression d'exubérance et de jeunesse vivace: elle était resplandissante». Pierre Louÿs compare le corps de la jeune femme à un visage attrayant: «il y avait des sourires dans les plis de sa hanche, des rougissements de joue au tournant de ses flancs: sa poitrine semblait regarder en avant à travers deux grands yeux fixes et noirs [...] mais là, par une révélation, je voyais les gestes, les frissons, les mouvements des bras, des jambes, du corps souple et des reins musclés naître indéfiniment d'une source visible : le centre même de la danse, le petit ventre noir et brun».

22 Cet usage de l'extrême se retrouve dans le livret, en particulier dans le ton familier des femmes, les mots excessifs, leurs rires, leurs paroles et les gestes violents, les hurlements et l'usage de la langue parlée. Les scènes de groupes sont traités de façon bien plus réaliste que dans le roman. Dans le récit de Pierre Louÿs, le travail des cigarières et l'objet qu'elles fabriquent sont «une source de volupté

dernité se mesure déjà dans le scandale que fut *Conchita*, comme celui de *Carmen* à sa création[23]. Nicola D'Atri dans «Il Giornale d'Italia» écrit un article très positif sur l'art du jeune compositeur, car il voit en lui une possibilité de renouvellement de l'art lyrique alors que d'autres critiques questionnent le livret qui, selon eux, présente l'histoire de *Conchita* de façon trop réaliste et immorale. Pour Gino Gori dans le «Tirso» de Rome, le drame est stérile, écrit dans une langue vulgaire. Il compare le livret à un marais stagnant, sans véritable personnage, sans vie intime ni atmosphère. Cette vision très sévère est aussi celle de Lionello Spada, dans la «Vita», le 25 mars 1912, quand il critique à la fois le roman de Pierre Louÿs et l'opéra de Riccardo Zandonai: «porter sur la scène lyrique tout ce *luridum* qui ne serait pas même écouté dans le plus petit théâtre de *pochades*, je crois que cela a été une erreur phénoménale et impardonnable. Et ce livret obscène, immoral, ne contient même pas de vers passables»[24]. L'opéra sera de plus la source d'un scandale quelques jours avant sa représentation à Covent Garden[25]. La scène du châle est trop semblable à celle des sept voiles dans la *Salomé* de Richard Strauss qui avait été censuré précédemment au Metropolitan de New York.

A travers les articles cités précédemment, ce sont surtout des raisons morales qui suscitent ces condamnations sévères à propos du livret. L'amour qui unit les deux protagonistes du drame, à travers lequel la femme doit dominer son amant pour être adorée, mais dans le même temps a besoin qu'il l'a frappe pour l'aimer, choque les contemporains de Zandonai. Des modifications seront plus tard apportées au livret pour faire de Conchita une héroïne certes provocante mais scéniquement présentable. Dans la scène du *Baile*, Conchita aurait dû, si le roman de

---

nouvelle inventée à notre époque moderne» que l'auteur exalte quand il décrit: «je croyais voir toutes ces mains actives se fabriquer à la hâte d'innombrables petits amants en feuille de tabac». Dans l'opéra de Zandonai, les paroles sont moins licencieuses. La scène des cigarières est traitée de façon plus réaliste. Les compagnes de Conchita dénoncent le travail harassant s'opposant aux mots «hurlés» (comme indiqué dans la partition) de la surveillante. En utilisant des mots violents («tabac infâme.../Métier infâme») Conchita devient la représentante des cigarières qui reprennent les questions de la jeune espagnole.

23 H. Lacombe, *Georges Bizet*, pp. 701-705.

24 («portare sulla scena e sulla scena lirica tutto quel luridume che non verrebbe accolto nemmeno in un infimo teatro di *pochades*, credo sia stato sbaglio fenomenale, imperdonabile. E questo libretto sconcio, immorale, non contiene nemmeno versi passabili»).

25 Cf. lettre de Riccardo Zandonai à Tito Ricordi, Londres, 12 juin 1912, chez Archivio Storico Ricordi.

Pierre Louÿs avait été respecté, être nue sur scène. Elle le sera dans le film *La Femme et le pantin*, présenté en 1928[26].

L'opéra fut pourtant un succès public à cause ou grâce à ces aspects scabreux, comme le souligne Giorgio Barini dans «La Nuova antologia» le 19 avril 1912, se référant à *Carmen*:

> Il n'est pas nécessaire de s'arrêter sur la soit-disant immoralité du sujet: certains, il est vrai, se sont scandalisés pour quelque scène déclarée trop osée et dangereuse (pour qui?), alors que d'autres déploraient probablement dans leur cœur, le manque d'exhibition, de nudité, dans la scène de la danse; mais d'autres cris plus forts encore, furent poussés contre le vérisme de *Carmen*, désormais accepté sans plainte par les publics les plus réservés[27]

Les articles parus en 1914 en France témoignent du succès qu'a obtenu l'opéra et parlent de la 'couleur locale' traitée de façon personnelle par le compositeur, comme l'écrit Jean Griff[28] dans «Le petit niçois» ou Georges Avril dans «L'Eclaireur»[29].

Ce ne sera pas le cas dans les articles de 1929 pour la représentation de *Conchita* à l'Opéra Comique. Ces articles présentent le changement notable du goût du public entre les deux guerres; ce dernier se tournerait désormais vers un art considéré comme national, soutenu en cela par la Société des Auteurs, qui doit renouveler l'art lyrique, de retirer

---

26 *La Femme et le pantin* de Jacques de Baroncelli avec Conchita Montenegro, Raymond Destac, Jean Dalbe, Henri Lévêque, André Canti, musique originale de G. Van Parys, P. Parès et E. Lavagne.

27 («Non è necessario fermarsi sulla così detta immoralità del soggetto: certi, è vero, si sono scandalizzati per qualche scena dichiarata troppo oscena e pericolosa (per chi?) mentre altri si lamentavano nel loro cuore la mancanza di esibizione, di nudità, nella scena del ballo; ma altre grida più forti ancora furono spinte contro il verismo di *Carmen* ormai accettato senza pianto dai pubblici più riservati»).

28 Jean Griff, *Une Grande Première au Casino Municipal*, in «Le petit Niçois», 23.2.1914: «Ce souci d'être lui-même, nous le retrouvons encore dans la sobriété avec laquelle M. Zandonai a usé des réminiscences espagnoles. Vous ne trouverez, chez lui, ni abus de castagnettes ni excès de ritournelles ni même l'emploi de certaines exaspérantes cadences [...] Sa musique peut-être languide ou violente, puisque nous sommes au pays de l'amour et qu'il s'agit d'une œuvre de passion exaspérée; mais elle n'est jamais espagnole au sens banal que nous pouvons donner à ce mot».

29 Georges Avril, *La soirée niçoise* in «L'Eclaireur», 23 février 1914: «La 'couleur locale', à dire vrai, plus mauresque qu'espagnole, ne perce pas brutalement l'atmosphère harmonique de passion sensuelle créée par l'orchestre [...] C'est là une partition où s'affirme un tempérament exceptionnel de musicien dramatique et nous serions surpris si par la suite, après l'éclatant succès de Nice, «La Femme et le pantin» ne connaissait pas en France la carrière triomphale que *Conchita* poursuit en Italie».

des théâtres français l'exclusivité de leur répertoire. Le lien avec l'opéra italien semble être désormais plus commercial qu'artistique. Dans ce contexte, les choix de Ricordi des œuvres présentées en France, seront fortement critiquées comme le sera le mouvement vériste et Zandonai lui-même, considéré par la critique comme un «néo-vériste», et dont le style se rapprocherait de celui de Charpentier dans *Louise*. Paul Bertrand écrit dans «Le Ménestrel»:

> Quoi qu'il en soit, c'est ainsi qu'après *Résurrection* de M. Alfano, voici de M. Zandonai. De *La Bohème* à *Résurrection* la chute était sensible. De *Résurrection* à *Conchita* l'effondrement est si complet qu'il ne semble pas qu'on puisse désormais tomber plus bas[30].

Les scènes scandaleuses de *Conchita* ne sont plus considérées comme telles par la critique qui signale en avoir vu de pires dans des scènes de *music-hall* et au cinéma. *Conchita* devient une petite *Carmen* comme l'indique Louis Aubert dans «Paris-Soir»:

> *La Femme et le pantin* est une *Carmen* domestiquée, qui ne s'aventure ni chez Lillas Pastia ni dans les montagnes avec les contrebandiers et qui n'a de l'émancipation que le désir. Elle ne mourra sans doute pas sous le couteau: on aime mieux penser qu'elle prendra un jour sa retraite d'employée des manufactures, avec la médaille des bons serviteurs. C'est alors seulement qu'elle songera à se hasarder hors de Séville, avec son Mateo assagi, lui aussi. Ils feront le tour des remparts, et entreront avant le coucher du soleil, de peur de prendre froid[31].

Cet opéra témoigne d'une réalité artistique qui n'est pas celle de l'opéra bizétien mais bien celle de la société de la fin du XIXe et du début du XXe siècle en Europe, d'une liberté féminine scandaleuse et appréciée. Puccini en avait eu l'intention quand il avait refusé de mettre en musique le musique de Pierre Louÿs, jugeant le livret écrit par Maurice Vaucaire de style trop français, avec une héroïne trop innocente. Le critique Gasco dans «La Tribuna» écrit: «La spasmodique évolution du drame musical à notre époque à l'exaltation de certaines femmes terriblement perverses: Salomé, Conchita, Turandot, qui personnifient respectivement la nécrophilie, le masochiste, le sadisme»[32]. Cette vision de la femme sera moins acceptée dans l'après-guerre.

---

30 PAUL BERTRAND, *La semaine musicale. Opéra-Comique. - La Femme et le Pantin (Conchita), opéra en quatre actes et cinq tableaux tiré du roman de Pierre Louÿs par Maurice Vaucaire; musique de M. Riccardo Zandonai*, in «Le Ménestrel», 10.3.1929.

31 LOUIS AUBERT, *Le Femme et le Pantin*, in «Paris-Soir», 13 janvier 1929.

32 ALBERTO GASCO in «La Tribuna», 25 février 1930: «La spasmodica evoluzione del

Sa virginité est symbole de son indépendance et le refus de tout lien imposé (argent), comme devient aussi essentiel le masochisme pour maintenir l'amour dans un espace de jeu. Ce personnage de 'fille en fleur' objet du désir est le personnage central du drame. Il fonde le sentiment amoureux de Mateo. Il commande ses gestes et ses pensées. Conchita devient pour Don Mateo un objet de désir qui veut la protéger dans une «forêt» de roses – première évocation de cette image protectrice et permanente de la part de Zandonai – qui limitait encore dans la présence de la fleur, un unique objet de domination:

MATEO
De ta bouche le rouge
La fleur baiser que tu me donnes
Pour mieux me refuser amour
Le jour où tu t'abandonneras[33].

Pour devenir objet de désir charnel:

CONCHITA
Pour tous tes pleurs
Tu prendrais mon amour
Cette fleur
Que j'ai gardé immaculée[34].

Et plus tard:

CONCHITA
Prends-moi: je suis ta chose
La fleur de beauté
Que tu as foulée
Renaîtra sous tes caresses[35].

Dans l'Espagne colorée et ensoleillée, Conchita exerce son pouvoir sur Mateo comme dans l'œuvre littéraire de Masoch, *La Vénus à la fourrure*, Wanda exerce le sien sur Séverin. Conchita devient alors une déesse

dramma musicale odierno abbia portato all'esaltazione di alcune figure muliebri terribilmente perverse: Salomè, Conchita e Turandot, che personificano rispettivamente la necrofilia, il masochismo e il sadismo».

33 *Conchita*, acte I, tableau II, scène 5: «Mateo: Della tua bocca il rosso / il fior di bacio or tu mi dai / per meglio rifiutarmi amore / il dì che t'abbandonerai».

34 *Conchita*, acte II, tableau IV, scène 4: «Per tutto il pianto che tu piangi / Tu prenderesti il mio pegno d'amore / Questo mio fiore / Ch'io ho serbato immacolato».

35 *Conchita*, acte IV, scène 2: «Prendimi: io son tua cosa: / il fiore di bellezza / che hai calpestato, / rinascerà sotto la tua carezza!».

païenne, sacralisé par Mateo. C'est la nature de l'union masochiste qui justifie l'attraction infinie et réciproque de Mateo pour Conchita et de Conchita pour Mateo. Il ne laisse aucune ambiguïté sur le sens final de l'opéra. L'équilibre est atteint dans la douleur:

CONCHITA
O Mateo, comme tu m'aimes
Ah pardonne-moi: je t'aime moi aussi
Tu m'as fait tellement de mal
Mais c'était si doux[36]

Conchita, après *Carmen*, témoigne d'une expression renouvelée de la modernité. En cherchant à traduire l'expression poétique de la réalité dans le théâtre lyrique, sans oublier les conventions des courants stylistiques antérieures, comme au temps de Bizet, en insérant dans le genre de l'opéra comique le langage original de *Carmen*, désigné comme un «renouveau conservateur»[37], le compositeur s'approche d'un certain modernisme modéré de la génération des années 1880. *Conchita* comme *Carmen* en son temps devient un élément d'articulation entre le passé et l'avenir, entre les conventions (qui facilitent le lien avec l'opéra) et la modernité. Ces héroïnes, chacune inscrite dans leur époque, personnifient également un archétype moderne. Leur destin est différent – il entraîne Carmen vers la mort alors qu'il permet à Conchita de s'insérer dans un cycle – mais le fondateur d'un modèle qui va au-delà de la réalité pour exprimer, à travers la création, le jeu éternel des pulsions de vie et de mort.

En écho à *Conchita*, les œuvres postérieures seront les réponses du compositeur aux questions faites à la modernité. A l'image du compositeur qui affronte d'un côté une réalité politique et artistique mais en accepte de l'autre les règles, les héroïnes des premiers opéras s'opposent à l'ordre social et culturel symbolisé par l'absence du père dans *Conchita*, et plus tard dans *Francesca da Rimini*, la figure de l'Empereur dans *Melenis*, sans rompre véritablement avec les normes artistiques.

Le croisement des cultures méditerranéenne, mitteleuropéenne et scandinave dans *I Cavalieri d'Ekebù* et *Giuliano* fera ensuite exploser, d'une certaine façon, le cadre des nations si présent entre els deux guerres et permettra à Zandonai de rompre en partie avec les conventions

---

36 *Ivi*: «O Mateo, come tu mi ami! / Ah perdona: t'amo anch'io... / Tu mi hai fatto tanto male! / Ma era dolce...».

37 Cette expression est utilisée pour la première fois par le critique Saint Valéry; cf. HERVÉ LACOMBE, *Georges Bizet*, p. 277.

sociales et artistiques pour atteindre un intime universel, soumis à d'autres principes (dans *Giuliano*). Le paradoxe de ces choix que nous retrouvons dans le parcours sinueux de sa création d'artiste de frontières soumis à l'enfer perpétuel du choix entre son pays d'élection, l'Italie, et son pays natal, le Trentin Haut Adige, qui traduisent le doute, la tentative d'isolement, l'expression d'une mélancolie.

L'auteur nous fait ainsi comprendre que toutes les frontières géographiques, culturelles, morales, font écho aux moment historiques cruciaux, la fracture de la Première Guerre mondiale pour Zandonai. Ils définissent et menacent dans le même temps l'intégralité de son être. Cette tension que seul le drame lyrique permet de dépasser et de symboliser sans que gagne, de façon décisive, la partie destructrice qui a comme conséquence les frontières intérieures, est présent dans la création zandonienne.

A l'inverse des avant-gardes qui veulent faire table rase du passé, Zandonai s'insère dans la modernité essayant de retrouver un premier état du monde qu'il transpose, à travers ses opéras, à celui de la scène et qui le lie à son intimité. Le jardin-forêt des roses des plaisirs masochistes de Conchita où la jeune fille apparaît sous les traits d'une Vénus humaine, le jardin mortifère plein de roses où est enfermé *Melenis*, le jardin d'un amour de *Francesca da Rimini* sont assimilables à un paradis qui se perpétue dans le paysage originel et maternel des montagnes et des forêts refuges de *I Cavalieri d'Ekebù* et de *Giuliano*. La recherche du «centre du monde» est aussi celle d'un «paradis original», un lieu qui n'est pas encore dévasté par les changements de l'histoire humaine, où se tient 'l'homme réel'. Les œuvres lyriques, parmi lesquelles *Conchita*, permettent ainsi d'accéder directement à l'intimité créatrice du compositeur. Ils deviennent non seulement l'expression de son imaginaire, elles sont aussi la représentation abstraite de lui-même.

Roger Parker

CONCHITA: THE BRINK OF AN ABYSS

The early critics of Riccardo Zandonai's *Conchita* – of the world premiere in Milan in 1911, and of the first London performances in 1912 – were writing on the brink of an abyss. To begin thus is, in one sense, to do little more than reiterate one of the clichés of twentieth-century history: that the world was 'never the same' after 1914; that many of the practices associated with the nineteenth century – not least its cultural energy and optimism – were swept away by the horrors and dislocations of the First World War. If intimations of this imminent catastrophe were felt by this particular band of Milanese and London critics, then they managed to hide it from their readership. But the abyss was also looming in a narrower, albeit not-entirely unrelated, sense – the one that concerns operatic history. On this less dangerously contested stage, our critics were indeed aware of their perilous historical position. Here is how one of the Englishmen, writing in «The Observer», sums it up:

> The situation with regard to opera is in every respect embarrassing. The critical advisers of the public are apt to treat carpingly every modern addition to the list... The public hesitates – especially the English public – and places faith and financial assistance in the works they know and have known for the last fifty years. It is "out" for sheer enjoyment of the tunes it knows and the singers it knows, or for education in those things (Wagner, for instance) that it thinks it ought to know. The latter alternative is a matter of absolute persistence on the part of the critic, the manager and the interpretative artists. When the guiding spirits are united and have nearly had enough of insisting, the public will begin to insist on its own account, and the opera arrives in the ranks of the successful. It is an astonishing reflection, when one comes to consider the number of operas in the last fifty years (they are to be reckoned in thousands), that the actual permanent repertory of the opera house anywhere is limited to an odd dozen or so of fairly attractive operas[1].

This lament might plausibly have been repeated by any of the critics of the time, and in either city. They had a firm idea of their own importance – centrality, even – in the operatic firmament; and they nevertheless saw that firmament as heading for disaster. They thought that the solidifying of the operatic repertory, and in particular the relative absence of new works, was reaching a parlous condition – a state of crisis. Written between the lines of all the reviews is an anxious question: will *this* new work mark a turning point, herald a return to the time when new operas poured forth with easy abundance? Might it, in other words, be a potential addition to 'the repertory'?[2].

Fast-forward a century, to the early years of the twenty-first century, and the most remarkable aspect of these reviews is that their underlying lament could be repeated almost verbatim today – albeit with due adjustment of tone (journalistic *de haut en bas* is less tolerated in our demotic times) and due curtailment of prolixity (journalistic space, at least outside the internet, is now at a much greater premium). The existence of the 'repertory' was (then as now) a fixed point of the operatic landscape, and (then as now) a matter of acute critical embarrassment. Indeed, many would argue that operatic history in the hundred years between the *Conchita* premiere and today is more responsibly told not as a succession of new works but as a series of waves in the reclamation of old ones. Early examples of this reclamation could be traced back far into the nineteenth century, indeed to the dawn of the operatic 'repertory' itself: in London's Mozart revivals of the 1820s and 1830s, for example; or in Paris's Gluck revivals of the 1850s and 1860s[3]. Still more

---

1 Anon, «The Observer», 7 September 1912. This and all other journalistic responses to the Milan and London premieres are taken from the collection of such reviews housed in the Biblioteca Civica in Rovereto.

2 As the critic of «Rivista artistica dei teatri e del varietà» of Rome put it (10 November 1911), «Avrò dunque scoperto una nuova *Carmen*? Un altro *Guglielmo Tell*?»

3 Tracking in detail the emergence and consolidation of this repertory, a process whose speed varied markedly from country to country, is a task largely still awaiting operatic scholars. There is, though, agreement about certain watershed periods. In the case of Italian opera, the political upheavals of the nineteenth century were of particular importance. As John Rosselli put it with his usual economy and grace, «Italian opera had been closely bound up with the world of the old sovereigns. It was shaken when the 1848 revolutions shook their rule; when, in 1859-60, they departed for good, Italian opera began to die». See JOHN ROSSELLI, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London, 1991, p. 71. For Mozart revivals in London, see RACHEL COWGILL, *«Wise Men from the East»: Mozart's Operas and Their Advocates in Early Nineteenth-century London*, in *Music and British Culture, 1785-1914: Essays in Honour of Cyril Ehrlich*, ed. CHRISTINA BASHFORD

obvious indications of our modern condition appeared in 1920s Germany, where there was a so-called 'Verdi Renaissance' in which several of his forgotten works were revived. This was in part a reaction against Wagner, traditionally Verdi's antithesis; but more basically it reflected the fact, ever more glaring, that people still wanted to go to the opera (in fact, radio and recordings were expanding the market), but that their dislike of contemporary works was becoming ever more pronounced[4]. This set the global pattern for the rest of the twentieth century. The repertory renewed itself, if at all, by digging into its past: first with revivals of Verdi; then, spreading from Germany to elsewhere in Europe, with Verdi's earlier contemporaries; then with even earlier composers such as Handel; eventually (our position today) with almost any work from that great lending library in the operatic past, the only stipulation being that it has lain untouched for a decent period. To put this in a wider perspective, the story parallels that of the 'early music' movement generally: it was born of and is sustained by cultural pessimism – by the fact that, musically, we now enjoy novelty more when it comes from the past than when it comes from the present.

Within this broad context, then, the kinship between past and present critics of *Conchita*, between – if you will – 'them' and 'us', should hardly come as a surprise. Although our historical situation vis-à-vis the 'repertory' is very different, we ultimately ask of the opera a similar set of questions. Precisely because Zandonai's opera failed to establish a place in the repertory (a failure it shared with virtually all Italian operas of the period apart from those of Puccini), we approach it, just as did its first critics, as a potential future classic: like them, we weigh it against the 'canon': against the fixed standards of an established corpus of works with their well-absorbed array of styles and manners[5]. This, incidentally, differentiates an inquiry into *Conchita* reception from the more usual reception-history operatic investigations, which for obvious reasons tend

---

and Leanne Langley, Oxford, 2000, pp. 39-64; for Gluck in Paris, see Flora Willson, *Classic Staging: Pauline Viardot and the 1859 Orphée Revival*, «Cambridge Opera Journal», 22/3 (2010), pp. 301-326.

4 For a detailed consideration of the so-called 'opera crisis' of 1920s Germany, see Gundula Kreuzer, *«Zurück zu Verdi»: The 'Verdi Renaissance' and Musical Culture in the Weimar Republic*, «Studi verdiani», 13 (1998), pp. 117-54, esp. 144-54.

5 Of course the work is not literally 'new' to us today: there are recordings and vocal scores, etc. However, we might also recall that, with a work of *Conchita*'s kind (i.e. with an important publisher – Ricordi – carrying its standard), the opera was hardly new on the occasion of its world premiere; as always, the theatrical journals carried extensive pre-publicity.

to concentrate on well-known works – that is, on those that have prospered in the repertory. Such studies typically derive their punch lines from the fact that the shock of the new often unmade critics from the past, a circumstance that can seem comforting to the reception-historian, who basks in the secure knowledge that the work under scrutiny will eventually triumph over such adversity[6]. We – the Zandonistas – don't have that reassurance: a circumstance that may make our adventure into this particular undiscovered country a little more unpredictable.

I hope that these ruminations will act as a suitable preamble to my task in hand, which is to look in some detail at the first critical reception of *Conchita* in Milan and London[7]. At the least, such general considerations – about the stasis of the operatic repertory, just emerging then and a century old now – may serve as justification for a powerful if slightly disconcerting impression one might take away from reading the critiques. The past these writings inhabit is in so many ways distant and alien: I have already mentioned the very different relationship then obtaining between critics and their public, and could innumerate any number of other, much more formidable barriers between 'us' and 'them': technological, aesthetic, what you will. But one can emerge from a study of this ample corpus of reception documents with, at least so far as reactions to the music are concerned, an impression of uncanny agreement.

The summing-up here of this corpus of musical opinion – opinion expressed often at great length in many diverse publications – must of necessity be brief. We can pass over potential differences between Milan and London, differences born of differing critical traditions and cultural backgrounds; we must also – alas – ignore what information can be gleaned about the individual performances and staging. In spite of these differences, what is most striking, and this in spite of the fact that ultimate critical verdicts about *Conchita*'s potential long-term viability range widely, is the relative unanimity of opinion about Zandonai's musical strengths and weaknesses. In most cases, these matters were intercalated with an assessment of musical forebears, themselves an interesting indication of the state of the ever-congealing 'repertory'. Inevitably given *Conchita*'s subject matter, indeed its blatant gestures of intertextuality, *Carmen* is mentioned frequently: but Bizet's opera, which

---

6 Arman Schwartz, *Rough Music: Tosca and Verismo Reconsidered*, «19th-Century Music», 31/3 (2009), pp. 228-244. Schwartz, however, is fully aware of the potentially distorting issues here, and indeed uses the first critics' incomprehension to reassess in revealing ways *Tosca*'s historical position.

some decades before had been a radical example of operatic realism, had by then fully achieved its classic status, and was for the most part merely a forbidding, impossible-to-replicate model. One might imagine that the twin peaks of Verdi and Wagner were unassailably shrouded in the mists of time and monumentality. As it happens, though, Verdi (in spite of his ever-increasing monumentality as *vate del Risorgimento*) was then probably at the lowest ebb of his operatic reputation, and was hardly mentioned even in Italy: one imagines he was deemed largely irrelevant to modern developments. Almost the only reference to him comes in a review in «Il Secolo», in which the love duet in Act 2 was thought to reveal «le dolcezze della sua musa, toccanti in questo punto quanto l'invocato bacio di Otello a Desdemona soave»; but the reviewer in this case was none other than Gaetano Cesari (the leading Verdian scholar of his generation, and co-editor of the first collected edition of Verdi's correspondence), a fact that perhaps explains the otherwise rather surprising juxtaposition[8]. Wagner of course could never be irrelevant; but the high point of Wagnerism had passed in both countries, and the polemics had accordingly cooled. The Milan correspondent of the «Corriere della sera» brought back remembrances of times past by structuring his review around a lengthy (and, in the circumstance of Zandonai's limited use of thematic recall, vaguely preposterous) battery of Leitmotivs, a *tema del legame*, *dell'amore*, *della maledizione*, *del bacio*, *del dolore*, *dell'abbraccio* and so on; but this was a manifestly antiquated ploy, not followed by others[9]. Strangely enough, Puccini (who would today be most modern listeners' point of reference) is not much mentioned. His position in the repertory in 1911, with the long silence after *Madama Butterfly* followed by such a difficult opera as *La fanciulla del West*, was less secure than we might imagine; one Italian reviewer described «la musa di Puccini» as «stanca da un pezzo»[10]. The overwhelming points of reference were more recent self-consciously realistic operas, in particu-

---

7 Some consideration of this reception has already taken place in Diego Cescotti, *Conchita a teatro: rivelazione od occasione perduta?*, in Id. (ed.), *Di donne*, *burattini*, *armi ed amori*, *L'enigma-Conchita indagato da letteratura*, *teatro*, *musica*, *cinema ed arti figurative*, Lavis, Alcione, 2009, pp. 101-127; in particular pp. 117-122.

8 Gaetano Cesari, «Il Secolo»,15 October 1911; for the Verdi correspondence, see Gaetano Cesari and Alessandro Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milan, 1913.

9 'c.l.', «Corriere della sera» (15 October 1911).

10 'e.a.', «L'Avanti!», 15 October 1911. See also «The Observer», 7 July 1912: «Puccini has accomplished something of the same thing [i.e. harmonic experimentation], only less aspiringly».

lar Charpentier's *Louise* and – with varying degrees of shock-horror – Strauss's *Salome*.

As far as Zandonai's musical merits were concerned, the critics again offer a conspectus of contemporary taste. A good indication of the ever-increasing prestige of instrumental music is the fact that there was virtually unanimous praise for his orchestral writing: in particular for the instrumental intermezzi, about which the adjective 'symphonic' was often employed with unambiguously positive connotations (Verdi, who not long before had obsessively railed against this aspect of modern Italian operatic music, would have been turning in his grave)[11]. Another musical aspect often praised was the rhythmic: one in which Zandonai demonstrated his avant-garde credentials with some enthusiasm. Many referred to the daring irregular rhythms that characterise the protagonist, in particular during 'characteristic', *couleur-locale* episodes: as «The Times» put it: «Conchita has two effective songs – one... has a rhythm in 5-8 like that of a polonaise without its last quaver, which is very piquant»[12]. Cesari, ever the musicologist and ever among the conservatives, declared that «la poliritmia è l'elemento maschile – secondo l'antico significato greco», a point of ostentatious erudition that he then used as a stick with which to beat Zandonai's attachment of the device to his heroine.

As might already be guessed, these 'progressive' elements of Zandonai's musical language, while receiving much praise, were – perhaps inevitably – sometimes turned against the composer. Both orchestral brilliance and rhythmic ingenuity led, it was generally thought, to an absence of melodic distinction: as one London critic put it, «He treats the voice as one of his orchestral instruments... Consequently, the opera is more in the nature of a symphony with vocal *obbligati*»[13]. In both Italy and England there were, in other words, still critical remnants of old 'national music' debates and attitudes: ones that go back at least to the eighteenth century. According to these ancient formulations, Italians were the proper guardians of melodic writing, and should leave harmony and other musical complexities to the French and the Germans, who were the avatars of the musical future. Zandonai's progressive tendencies were, in other words, often considered to be bought at the expense of his Italian soul[14].

---

11 For a less positive reference, see G. Cesari, «Il Secolo», 15 October 1911. Always among the conservative wing, he described «un brioso *scherzo* strumentale secondo le buone regole dell'opera moderna».

12 Anon, «The Times», 4 July 1913.

13 Anon, «The Morning Post», 4 July 1912.

14 The resonances with dominant strains in Puccini criticism will be obvious here.

We could go on to further musical issues that emerge from this reception – the business of musical characterisation is often mentioned, for example – but perhaps the point has been sufficiently stressed. As mentioned near the start, this delving into critics' musical judgements, judgements made almost exactly one hundred years ago, produces a rather unusual result: rather than the defamiliarising effect elicited by many remnants of the music-critical past, the reception of *Conchita* brings with it what one might call the shock of the old. Such was the fixity of the 'repertory' between 1911 and a century later that their points of reference are little different from ours, their perceptions of *Conchita*'s strengths and weaknesses oddly consonant with our own.

Many here will by now have realised that all this discussion of musical technique has had the effect of obscuring a rather large elephant in the room. All the critics spent a long time discussing an aspect of the opera so far unmentioned; indeed, all of them recognised this aspect as something that would have great – probably crucial – bearing on the opera's longevity (or lack of it). I am referring, of course, to the plot, and in particular to the notoriety of the source from which it derives.

It will be as well to begin by outlining that plot as neutrally as possible. It is based on *La Femme et le pantin* (first published 1890, with an English translation appearing in 1908), a novel by the French poet and pornographer Pierre Louÿs (1870-1925), a friend of André Gide and Oscar Wilde who is chiefly known nowadays for his 1894 collection of hymns to lesbian love, *Les Chansons de Bilitis* (three of which were set to music by another friend, Claude Debussy)[15]. The novel is told mostly in the form of a flashback, but Zandonai's librettists, Maurice Vaucaire and Carlo Zangarini, simplified the action and reduced it to four acts, each of which follows a rather similar trajectory. The action takes place in Seville. In Act 1, Mateo (according to the contemporary *disposizione scenica*, «Uomo sui quarant'anni. Aspetto simpatico e signorile. Scapolo maturo ed esperto») visits a cigarette factory and meets Conchita (described, again in the *disposizione scenica*, as «Sedici anni. Figura svelta e capricciosa; viso espressivo, occhi mobilissimi, furbi, penetranti»)[16].

For a detailed consideration of the latter, see Alexandra Wilson, *The Puccini Problem: Opera, Nationalism and Modernity*, Cambridge 2007.

15 The background to Louÿs's novel, and its afterlife, are discussed in great detail in Federica Fortunato, *Burattinaia o moralizzatrice? Conchita tra stereotipi e presagi della modernità*, in D. Cescotti, *Di donne, burattini...*, pp. 18-76.

16 *Disposizione scenica per l'opera Conchita...*, Milan, Ricordi, 1913 (henceforth *DS*),

Mateo follows Conchita home, there ensues a love duet; but he gives her mother some money, an act that turns Conchita against him. In Act 2, some time later, Mateo finds Conchita dancing erotically for a group of lascivious Englishmen and becomes wildly jealous. She calms him down (another love duet) and promises to have sex with him in his house the next day. He gives her the key. Act 3, only hours later, finds Mateo at the gate of his house. But Conchita will not let him in and taunts him further by openly making love to a younger man who is with her in the house. In Act 4, soon after, Mateo is nursing his psychological wounds. Conchita appears, but this time matters take a different turn. Mateo beats her brutally, an act that transforms her. She now swears that she loves him completely, and the curtain falls to exclamations of mutual adoration.

This *lieto fine* doesn't, by the way, occur in Louÿs's novel, which concludes with a much more cynical and equivocal denouement: Mateo's beating does indeed do the trick, but not permanently. This alteration to the libretto was in line with a more general change in focus. Indeed, in their Preface to the printed text, the librettists demonstrated themselves anxious to establish distance from their source in a much more fundamental way:

> *Conchita*, nella presente edizione, non è, né vuol essere, un fedele adattamento del celebre romanzo *La Femme et le pantin* di Pierre Louÿs. Gli autori hanno deliberatamente attenuato il tipo originale della protagonista, sia per ragioni di teatro, sia per considerazioni psicologiche ed estetiche del tutto personali... Quello che nel romanzo è insensibilità morale, diventa, nell'opera nostra, orgoglio di purità sotto apparenza di vizio[17].

In terms of the plot as a whole, this attempted revision of Louÿs's heroine (Conchita becomes a kind of Desdemona *nascosta*) requires a painfully convoluted burst of interpretative ingenuity. In the final moments, for example, «non sono le busse e il dolore fisico ad abbatterla, ma la violenza inaspettate di Mateo, in cui ella trova il perfetto immedesimarsi di due intensità: il dolore e l'amore»[18].

We need, alas, to pause a little longer on this outburst of male violence. The interaction between the two characters is further 'analysed'

---

5. This document, together with the other primary sources of *Conchita*, are discussed at length in D. Cescotti, *Conchita in musica: uno studio comparativo delle fonti*, in Id., *Di donne, burattini...*, pp. 129-79.

17 Preface to the libretto, reprinted in *DS*, 6-7.

18 *Ibidem*.

(one might almost say, in the modish parlance of the day, 'psychoanalysed') in the *disposizione scenica.* For Mateo, the moment constitutes what we might call a traumatic rediscovery of virility:

> Una improvvisa rivoluzione è avvenuta nel suo spirito…. Egli ha avuta intera la visione dell'abiezione morale in cui era piombato per opera di Conchita. E ridiventato uomo, energico, custode della propria dignità calpestata, insorge contro la donna che per tanto tempo lo ha tenuto oppresso in una vile schiavitù[19].

For Conchita the experience is necessarily more convoluted, but seems (again) to have a great deal to do with Mateo and his newly-awakened «superiorità maschile»:

> Da questo momento l'anima di Conchita è del tutto mutata, per l'atto di violenza compiuta da Mateo. Le scenate di gelosia, le lunghe smanie di amore, i profondi abbattimenti, le imbelli dedizioni di Mateo, tutto ciò non aveva fatto che esasperare sempre di più la strana creatura, al quale, per la sua speciale psicologia, dall'uomo che si era invaghito di lei reclamava un amore in cui fosse un'affermazione di forza e di superiorità maschile e non di debolezza quasi femminea e di umiltà degradante. Ora Mateo, improvvisamente, ai suoi occhi si è rivelato uomo forte e capace di dominarla, sia pure con la violenza brutale...[20].

All this is, of course, tremendously problematic from the point of view of twenty-first-century sensibilities. One can certainly find historical precedents (in Flaubert, Wilde, a host of others); and one can – perhaps with the help of postmodern theory – find alternative ways of making it a matter of some ghoulish interest. But the fact remains that Vaucaire, Zangarini and the authors of the *disposizione scenica* seem to do little more than dig themselves into an even deeper pit of misogyny in their efforts – doubtless intended to make the opera more palatable to their audience – to 'redeem' *Conchita.*

When we turn to the reception of *Conchita*, which earlier – when it was addressing Zandonai's music – seemed so prone to offering pre-echoes of current attitudes, we find flamboyant discord: indeed, an unbridgeable gulf between their attitudes and those prevailing today. It becomes immediately clear that the librettists' attempts to sanitise the story had been in vain. Perhaps one might expect as much from the London critics, who had long been fascinated by (and, possibly for this

---

19 *DS*, 77.
20 *DS*, 80.

reason, long styled themselves the most censorious critics of) tales of Southern-European excess. «The Daily Graphic», in spite of heading its review *Operatic triumph*, made absolutely clear where the trouble originated: «The scene is set in Seville and the passion which illumines the story with such a strong and baleful light is of an intensity that could never be found in northern Europe. The girl is a poisonous and perverse monomaniac». As for the final scene: «The girl's renewed taunts rouse the last vestiges of [Mateo's] self-respect and he trashes her violently. The result, not surprising to a student of feminology, is a complete submission of Conchita and pledges of eternal love»[21]. A similar, breezy manner in the face of male physical violence is adopted by «The Morning Advertiser», with the critic – in perhaps a telling Freudian slip – embellishing the plot by adding an impressive phallic boost to Mateo's armoury:

> Finally, the discarded 'amante', remembering the old adage, «a woman, a dog and a walnut-tree, the more you beat 'em the better they be», chastises his cherished Conchita mostly unmercifully. The smarting cigar-maker, with the unreasonableness of her fascinating, all-conquering, indispensable sex, promptly falls in love with the stalwart wielder of the bludgeon, and the curtain falls on kisses and embraces galore[22].

In both cases, one might notice a recourse to quasi-medical language («monomaniac», «feminology») to deal with the heroine and her vicissitudes. This tendency was almost ubiquitous among London critics, and also enthusiastically indulged by the Italians. A good example is the critic of «L'Avanti!», who assured his gentle readers that, in order to understand Louÿs's Conchita, «bisognava divinarla, penetrarla, possederla, crearla veramente»: something he thought Zandonai had singularly failed to accomplish. In the third act, she was «un'isterica colpita da improvvisa follia» and in the fourth «una psicopatica, prezioso documento di masochismo femminile, ma non meritevole certo degli onori della scena lirica»[23]. This last comment turned out to be an *idée fixe* of critics in both cities, and finally hinged on the – still powerfully contested – idea of musical realism. As the critic of «L'unione» put it, «*Conchi-*

---

21 Anon, «The Daily Graphic», 4 July 1912. «Feminology» is presumably a reference Florence Dressler's book with that title.

22 Anon, «The Morning Advertiser», 4 July 1912. Many of the London reviewers trotted out the old adage about the walnut tree. Versions of the saying exist in many languages and can be traced back at least to Roman times (*nux*, *asinus*, *mulier verbere opus habent*).

23 'e.a.', «L'Avanti!», 15 October 1911.

ta è un dramma realista dei più brutali, dei più cinici, che nasce in una atmosfera asfissiante di sensualismo, non solo, ma anche di degenerazione psicopatica ripugnante»[24]. The basic argument here was repeated more or less explicitly by many of the critics: the problem with Louÿs's 'hysterical', 'psychopathic' female protagonist was that – far from being some fantastic, pornographic, masculinist invention – she was in fact too *realistic*: too true to life for transposition to the operatic stage, where she would perforce be displayed before polite (mixed) company, and – worse – dignified by the glorious art of music.

What are we to *do* this critical response, so alienating to us today as sometimes to verge on the bizarre? Earlier parts of this paper sketched a comforting sense of shared agendas between 'us' and 'them', between the operatic consumers of today and those of a hundred years ago. Both groups, albeit separated by a century of musical history, are in the shadow of the 'repertory'; both will measure this new opera against much the same past legacy of operatic heavyweights. But when we come to the opera's plot and situations, we are confronted with startlingly different attitudes, ones that raise questions by no means easy to answer. Of course, we can if we choose dismiss the entire critical discourse about *Conchita*'s plot and characters as 'extra-musical': a common tactic – well known to ardent Wagnerians – when such troubling matters are raised. However, as will have become clear, that tactic would also mean dismissing the *disposizione scenica* and even the libretto. What is more, there would seem to be overwhelming evidence from the latter two documents that – on this particular topic – the kinds of sentiments expressed by these ancient critics were also the sentiments of the creators of the opera. Those who wish somehow to separate the opera's musical argument from everything verbal that surrounds it can do so if they wish, but the violence of such decontextualisations is never easy in an operatic context. One would, for example, have to argue that Zandonai somehow established a sense of distance from the events he set to music. Does he do that in the fourth act? Does his noisy orchestral depiction of Mateo's violence against Conchita project anything more than simply brutality? Does his closing love duet, complete with that last gesture of exoticism and hazy *couleur locale*, establish the critical distance we might wish to find in the opera's denouement? Musical analysis can enable us to perform

[24] A. Cameroni, «L'Unione», 15 October 1911.

such feats of decontextualisation; but the special pleading required will have to work hard to avoid a sense of desperation.

So, to broaden the question: what should we *do* with *Conchita*? How can it be recuperated? Long-serving inhabitants of the operatic repertory have negotiated similar problems with the passing of time. Indeed, one of the reasons they have survived is precisely because they have proved themselves patient of interpretation, able to adapt to new mores and new attitudes. Puccini's *Madama Butterfly* is a good case in point. The attitudes to racial difference that were circulating around its time of creation – attitudes that inevitably surface in (at the least) its literary text – have been, as it were, mediated through time, through performance, through the entire interpretative tradition that has sustained the opera over its century-long journey towards us. What is more, the opera's musical component has – music is famous for performing such magical acts – floated free of its original circumstances, and now occupies a thousand rich contexts in our collective minds. But *Conchita*, unknown *Conchita*? Can it be rescued from its past?

Carlo Todeschi

LA VIA DELLA FINESTRA: ANTIDOTO ALL'APOCALISSE O RISPOSTA AD UN IMPEGNO MORALE?

Sembra sia costante nel corso dell'iter compositivo di Zandonai l'esigenza di 'ripulirsi' di tanto in tanto dalle scorie del teatro drammatico dedicandosi a lavori più 'leggeri' ognuno dei quali è caratterizzato da una specifica natura drammaturgica che rende ogni singola opera un'unità assolutamente individuale. Su tredici opere teatrali, ben cinque rispondono a queste caratteristiche e fra esse una, *L'Uccellino d'oro* (1907), pur nella sua veste per noi oggi problematica di partitura ricostruita con lodevoli intenzioni ma con metodi forse discutibili, ci appare più che altro una sorta di giovanile e piccola *Märchenoper* all'italiana, mentre gli altri quattro lavori, *Il Grillo del focolare* (1908), *La Via della finestra* (1919), *La Farsa Amorosa* (1933), *Il Bacio* (post. 1954), quest'ultimo pur nella sua incompletezza, sono dei prodotti cui possiamo abbinare di volta in volta diverse definizioni, del tipo: 'idillio', 'commedia musicale', 'commedia giocosa', 'farsa in musica' oppure 'commedia lirica', anche se con la *Farsa amorosa* e il *Bacio* viene volutamente a cadere l'indicazione drammaturgica tradizionale della *pièce*[1], in favore di nuove e più ricercate terminologie. Tuttavia tutte, soprattutto a partire dall'opera oggetto del presente studio, rispondono più o meno a quel filone che certa critica storica ha definito, generalizzando all'eccesso la questione, 'neo-buffo', oppure 'neo-rossiniano' e che caratterizza una discreta fetta della produzione lirica italiana della prima metà del novecento. Si può anche facilmente constatare come l'uso di questa terminologia non comporti in realtà alcun riferimento di tipo 'filologico' nei confronti

---

[1] *La Farsa amorosa* (1933): Scene popolaresche in tre atti e cinque quadri e due intermezzi scenici; *Il Bacio* (1954 post.): Opera lirica in tre atti.

della tradizione dell'opera buffa del primo Ottocento. Zandonai stesso ci fa capire come la composizione di un'opera come *La Via della finestra* rappresenti per lui un momento «di transizione» e non di arrivo, un momento che gli è utile semmai per ben individuare il soggetto drammatico successivo[2]. Con *La Via della finestra* potrebbe sembrare, a ben guardare gli anni di realizzazione della partitura e soprattutto l'anno della prima rappresentazione (1919), che ci ritroviamo ben oltre il limite cronologico che ci siamo fissati per lo svolgimento di questo convegno. Tuttavia un problema sorge nel momento in cui scopriamo che l'idea di musicare questo soggetto 'perviene' a Zandonai con tutta probabilità dopo il successo torinese del *Grillo del focolare* del 1908. Benché la messe più cospicua concernente i primi documenti epistolari relativi alla stesura e alla composizione di quest'opera risalgano al 1914 e agli anni successivi, possediamo almeno due documenti che ci svelerebbero l'enigma: la prima testimonianza si trova alla fine di un articolo pubblicato nel 1913 dal grande amico d'infanzia e giovinezza del compositore, Lino Leonardi (1878-1936)[3], il quale fa un preciso riferimento al soggetto francese da cui sarebbe nata *La Via per la finestra* [sic] definendolo un «genere musicale [...] difficile ed avaro di successo» nel quale egli «si sente a suo agio»; mentre la seconda testimonianza riguarda il librettista dell'opera, Giuseppe Adami (Verona 1878 - Milano 1946) che pubblica il 18 marzo 1943 sul «Popolo d'Italia», quotidiano d'ispirazione socialista fondato da Mussolini nel 1914 e dal 1922 organo d'informazione del Partito Fascista, un articolo in cui, tra le altre cose, narra delle «fatiche» relative alla stesura del libretto, in cui riporta una testimonianza del compositore, una vera e propria confessione dal sapore nemmeno troppo vago del dovuto adempimento ad una promessa, secondo la quale egli avrebbe deciso di musicare questo soggetto perché si trovava nella posizione di dover «sciogliere un voto»[4]. Il voto in questione sarebbe stata una promessa fatta ai due coniugi Candida e Ernesto Kalchschmidt, roveretani residenti a Pesaro, chiamati affettuosamente 'i nonni' (fig. 9, p. 219), che ospitarono il compositore a partire dal 1898 nella loro casa di Via D'Azeglio negli anni di studio presso il Liceo Musicale Rossi-

---

2 Cfr. Lettera di Zandonai a Nicola D'Atri, 18.9.1915.

3 LINO LEONARDI, *Riccardo Zandonai cenni biografici e critici* in «Pro cultura» - Rivista bimestrale di studi trentini, IV (1913), p. 54.

4 GIUSEPPE ADAMI, *Poeti alle prese coi musicisti*, in «Il Popolo d'Italia», 18.3.1943. Il pezzo è riprodotto in VITTORIA BONAJUTI TARQUINI, *Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi*, Milano, Ricordi, 1951, pp. 119-120.

5 «...Ho promesso da tempo ai miei due Nonnetti [...] che avrei un giorno o l'altro

ni[5]. Curioso il fatto che in particolare la nonna abbia espressamente richiesto al suo 'nipote' di musicare quel preciso soggetto. La 'nonna' Candida muore nel dicembre del 1911, a ridosso della prima di *Conchita*, provocando nel giovane compositore un intenso e lacerante dolore, così come ci è testimoniato da una lettera inviata da Pesaro a Rovereto il 10 dicembre 1911 all'amico Lino Leonardi[6]. Sembra veramente che questo lutto segni nella vita del compositore un passaggio: da un lato qualcosa muore per sempre, dall'altro inizia una nuova fase. Zandonai, che dedicherà il lavoro alla memoria della sua amata nonna, il 9 maggio del 1911 invia a Tito Ricordi una lettera in cui fa un primo generico accenno ad un «secondo soggetto di opera comica in cui assicura di aver raccolto degli elementi che sembravano buoni»[7].

Sembra che nessun fattore storico possa essere d'inciampo nel poter dedurre che si tratti proprio del soggetto ispirato dalla nonna Candida: una commedia-vaudeville in un atto e venti scene di Eugène Scribe (1791-1861) dal titolo *Une femme qui se jette par la fenêtre*, rappresentata a Parigi il 19 aprile 1847 al Théâtre du Gymnase-Dramatique del quale, nel 1820, Scribe fu co-fondatore con il drammaturgo francese Charles-Gaspard Delestre-Poirson (1790-1859). Luogo storico che era nato con lo scopo di offrire un momento di svago agli allievi del Conservatorio di Parigi con la rappresentazione di piccoli pezzi che non superassero inizialmente la dimensione dell'atto unico. Il lavoro fu il frutto di una collaborazione di Scribe con il drammaturgo francese Gustave Lemoine (1802-1885) e come tale venne pubblicato in Italia in varie traduzioni, alcune delle quali suddividevano l'azione in due atti. Voti e promesse morali a parte, la scelta di questo soggetto, a ben vedere, può inserirsi anche nell'interesse sempre più vivo espresso da Zandonai nei confronti della letteratura francese[8], e in questa preferenza è chiara la ricerca di prodotti appartenenti anche al genere semiserio. Il lavoro del

---

scritto un'opera su un soggetto di cui essi si erano innamorati e che m'avevano suggerito. È una cosa assai tenue, ma gaia e fresca. Una commediola di Scribe che s'intitola: *Une femme qui se jette par la fênetre*».

6 CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983, p. 126. Zandonai avrebbe poi acquistato la casa pesarese dei Kalchschmidt in Via D'Azeglio 5 (Via Zandonai, 16) nel 1920 denominandola «Casetta del Grillo».

7 Cfr. lettera di Zandonai a T. Ricordi, 9.5.1911.

8 Non a caso proprio nel 1919, l'anno della prima della *Via della finestra*, il compositore manifesta all'amico e consigliere Nicola D'Atri il desiderio di musicare *Cyrano de Bergerac*; Cfr. MIREILLE ZANDONAI, *Riccardo Zandonai e la letteratura francese*, in «Quaderni zandonaiani» 1, Padova, Zanibon, 1987.

librettista quindi doveva consistere nell''espandere' la *pièce* dalla dimensione ridotta e agile dell'atto unico pensato originariamente in una struttura leggera com'era quella del vaudeville, a quella sicuramente più complessa di un'opera lirica in tre atti più consona per un pubblico degli anni venti del ventesimo secolo. In un primo momento Zandonai e Tito Ricordi (1865-1933) pensano a Carlo Zangarini (1874-1943) già librettista di *Melenis*, in collaborazione con Massimo Spiritini, e di *Conchita* e ancora artefice di alcuni tra i più importanti libretti d'opera del primo Novecento italiano, nati spesso in collaborazione, infine autore della sfortunata traduzione italiana del libretto di *Pélleas et Mélisande* di Debussy[9]. In seguito, sembra per l'esitazione del poeta bolognese, si decisero per il veronese Giuseppe Adami (1878-1946) che avrebbe poi iniziato anche la stesura della successiva *Giulietta e Romeo* per poi passare il testimone ad Arturo Rossato. Adami prepara uno schema del primo atto già a partire dall'ottobre del 1914, il che vuol dire quasi quattro mesi dopo lo scoppio della prima guerra mondiale[10], aspetto che rappresenta l'altro problema: Zandonai ci fa capire molto chiaramente che se è pur vero che lui compone questo lavoro in risposta ad una antica promessa, è vero anche che il momento gli sembra giusto per dare al pubblico alla fine del conflitto un prodotto adatto alla situazione contingente[11], anche se il 'momento psicologico' del primo dopoguerra lo rende esitante nell'individuare con estrema certezza quelle che avrebbero potuto essere le tendenze del pubblico italiano[12]. Tuttavia in tutto il percorso creativo del compositore trentino non vi sarebbe più stata un'opera dalla gestazione tanto tormentata, insicura e problematica quanto questa. Allo stato attuale di conservazione dei materiali di archivio, non è facile ricostruire alla perfezione il tragitto complesso e tortuoso che ha portato dalla versione in tre atti del 1919, pensata inizialmente per Pesaro, Lugo e Verona, a quella già differente del 1920 per il Teatro Costanzi a Roma, per arrivare a definirne poi un'ultima e definitiva riduzione in due atti per la rappresentazione triestina del 18 gennaio 1923, versione che sarebbe approdata alla Scala nel 1930. Tuttavia

---

9 Lettera di Tito Ricordi a Zandonai del 26 ottobre 1914, in Bonajuti Tarquini, *Riccardo Zandonai...*, p. 121.

10 *Ivi.*

11 «Credo di fare un' opera [...] meritoria preparando al pubblico, per dopo la guerra una cosa tenue ed allegra. Ci sarà tanto bisogno di allegria, allora! Poi magari [...], in Franco Raineri, *L'opera nuova di Zandonai: «La via della finestra» - Conversando con l'autore di «Conchita» e di «Francesca»*, «Il Giornale d'Italia», 28.2.1915.

12 Cfr. Lettera a Nicola D'Atri, 18.9.1915.

possiamo tentare di riassumerne i momenti salienti, non prima di ricordare che già nel 1919, a pochi mesi di distanza dall'annunciata prima di Pesaro, che sarebbe avvenuta al Teatro Rossini il 27 luglio di quello stesso anno sotto la direzione di Edoardo Vitale (Napoli 1872 - Roma 1937), Zandonai, in una lettera a Lino Leonardi, si dichiarava «non troppo entusiasta» della cosa[13]. Non si sentiva pronto all'evenienza, ma annunciava che avrebbe comunque portato e termine l'impegno per non deludere le aspettative della cittadinanza pesarese che attendeva con ansia l'evento, che era stato adeguatamente preparato anche sul piano 'mediatico'. L'incertezza del compositore risulta chiara esaminando il materiale d'archivio conservato nella Biblioteca Tartarotti di Rovereto, e ci rivela che il nucleo principale del problema era rappresentato senza alcun dubbio dal secondo atto e, in minor misura, dal terzo ed è chiara fin dall'inizio la presenza di problemi strutturali e di tenuta drammatica se già all'epoca della stesura del libretto (1915) Tito Ricordi dichiarava che [...] «sul 2° e 3° atto bisognerà ritornarci su, perché ho l'impressione di una certa quale monotonia di situazioni e di ritmi»[14]. A pochi mesi dalla prima, Zandonai esprime a Carlo Clausetti (Napoli 1864 - Fano 1943) la volontà di effettuare alcuni tagli alla partitura per renderla più agevole in vista dell'andata in scena romana prevista per l'anno successivo[15]. Dal manoscritto[16] della riduzione per canto e pianoforte, conservato a Rovereto, apprendiamo l'epoca di composizione della prima versione dell'opera: il primo atto viene concluso a Pesaro l'8 dicembre 1915, il secondo sempre a Pesaro nel maggio dell'anno successivo, poi a Firenze, nell'ottobre del 1916, viene composto quello che dal 1923 sarebbe diventato il preludio dell'opera nella versione definitiva e che qui doveva fungere da preludio al terz'atto che, a sua volta, viene terminato il 7 ottobre 1916 presumibilmente a Pesaro. La partitura estesa in tre atti viene depositata presso Ricordi nel marzo 1917 ed è significativa in essa la presenza di ampi tagli: 94 battute. nel primo atto, complessiva-

---

13 Cfr. Lettera di Zandonai a L. Leonardi, 7.5.1919.

14 Cfr. Lettera di Tito Ricordi a Zandonai del 9.4. 1915, in Bonajuti Tarquini, *Riccardo Zandonai...*, p. 122.

15 Cfr. Lettera di Zandonai a Carlo Clausetti, 5.11.1919: «Come vedrete nell'atto 2°, oltre al grande taglio nella scena del Trescone che annulla tutta la parte lirica del tenore e quello del quartetto che segue poi, ne ho aggiunto un altro, che mi sembra assai opportuno, nella scenetta di Gabriella. Così l'atto dovrebbe correre assai di più e l'impressione di lungaggine dovrebbe essere tolta.. Ditemi la vostra impressione. S'intende che dovrò ritoccare anche nella partitura qualche piccola notina una roba da poco che si può fare alla piazza alla prima occasione».

16 Biblioteca Tartarotti di Rovereto, Fondo Riccardo Zandonai, Manoscritto SZ 3.

mente 188 bb. nel secondo e 139 nel terzo. All'atto della loro stampa, le prime riduzioni per canto e pianoforte del 1919 e del 1920 differiscono tra loro per la presenza di ampi tagli e con 22 pagine in meno nella seconda rispetto alla prima[17]. In questa versione riveduta, ma sempre in tre atti, l'opera viene rappresentata il 2 febbraio 1920 al Costanzi di Roma e il successivo primo marzo al Royal Opera House della Valletta a Malta.

Per quanto riguarda la trama, rispetto a Scribe l'azione viene spostata dai dintorni di Lille a una generica campagna toscana nel 1800 e vengono ampliati e risolti sulla scena alcuni elementi che nel vaudeville vengono semplicemente raccontati dai personaggi. Il tutto sembra essere significativamente vantaggioso nel tentativo vagamente neoclassico di riprodurre alcuni schemi drammaturgici tipici dell'opera buffa italiana da Mozart a Rossini e Donizetti, anche se improntato alle esigenze del pubblico degli anni dieci e venti del Novecento. Esempio lampante è la presenza del baritono (Marchese Zio) in qualità di *deus ex machina* un po' sull'esempio del mozartiano Don Alfonso, vecchio filosofo (basso) in *Così fan tutte*, oppure del rossiniano Prosdocimo, poeta e conoscente di don Geronio nel *Turco in Italia* e, infine, nemmeno troppo lontano dall'esempio del donizettiano Dottor Malatesta del *Don Pasquale*. Benché in più occasioni si dichiari che la *Via della finestra* non sia un'«opera giocosa», ma una moderna «commedia musicale»[18], tuttavia un ricercato rapporto con il teatro di Rossini è il dato che più si manifesta chiaro negli intenti: non un contatto storico di tipo musicale, tantomeno un approccio neoclassico di tipo musicologico o filologico, ma un generico riferirsi ad un concetto di teatralità, o l'idea che di questa teatralità si aveva in quegli anni: per Zandonai, congiuntamente ai due gerenti di Casa Ricordi, la collocazione simbolica della prima rappresentazione a Pesaro ha tutto il sapore dell'operazione pubblicitaria e mediatica. Non per nulla, in occasione della prima rappresentazione, Giannotto Bastianelli (1883-1927) fece un chiaro riferimento al 'simbolo' che veniva ad assumere un'impresa del genere in quel luogo, «là proprio dove Rossini, il grande papà dell'opera buffa, era nato, e per di più per la sua esecuzione nel delizioso teatrino settecentesco che da Rossini prende il nome»[19]. E non è un caso che lo studioso toscano

---

17 Cfr. Diego Cescotti: *Riccardo Zandonai - Catalogo tematico*, Lucca, LIM, 1999, pp. 164-167.

18 Cfr. Lettera di Tancredi Pizzini a Nicola D'Atri, 12.2.1919.

19 Giannotto Bastianelli: *A proposito della «Via della finestra» di Riccardo Zandonai*, in Miriam Omodeo Donadoni (a cura di), *La musica pura - Commentari musicali e altri scritti*, Firenze, Olschki, 1974, p. 147 e sgg.

inserisca un capitolo dedicato alla *Via della finestra* nei suoi postumi *Commentari musicali* il cui scopo era di stabilire criticamente quale dovesse essere, a guerra conclusa, «la posizione spirituale e musicale dell'Italia»[20]. E ancora non è un caso che al capitolo dedicato al lavoro zandonaiano, ne seguano due dedicati proprio a Rossini che nel 1919 viene indicato come un compositore «tutto da scoprire e da scovare»[21]. È chiaro che nella mentalità e nell'ottica di quegli anni, all'eventuale operazione volta a 'scovare', sarebbe dovuta subito seguire quella volta a 'ripulire' onde rendere 'attuale' e 'godibile' un simile prodotto al pubblico contemporaneo[22]. Ancora ventidue anni dopo, in occasione del recupero zandonaiano tutt'altro che filologico della *Gazza Ladra*, in occasione della sua prima rappresentazione a Pesaro, si leggeva su «Musica d'oggi», il mensile d'informazione musicale di Casa Ricordi: «... Il successo è stato unanime e caloroso, tanto che molti si chiedono se non sia il caso di istituire a Pesaro una specie di Salisburgo rossiniana per esumare e riprodurre le opere più caratteristiche del suo grande figlio»[23]. Quando *La via della finestra*, già ridimensionata ma sempre in tre atti, arriva al Costanzi nel febbraio del 20 ad attenderla c'è un quarantenne Bruno Barilli (1880-1952), marchigiano di nascita, imparentato con Bastianelli nell'odio profondo per la musicologia scientifica e militante, il quale però, pur riconoscendo il successo di pubblico della serata, le tre chiamate alla ribalta di Zandonai e Vitale dopo il primo atto, cinque dopo il secondo e «una serie infinita di volte dopo l'ultima scena», dà una spietata lettura critica del lavoro: «... Cinque disoccupati sono i personaggi di quest'opera, costretti a rigirarsi sul palcoscenico con l'aria assorta di chi ha perduto qualche cosa e non sa darsi pace, o di chi ne ha pensata una bella e non se la ricorda più; essi vanno senza speranza e tornano continuamente in punta di piedi, per paura di svegliare il pubblico [...]. Gli episodi introdotti per dare un po' di movimento e di varietà ai tre atti di questa Via della Finestra sono accuratamente incollati sul libretto come dei francobolli sopra una raccomandata»[24].

Vediamo allora come è congegnato questo libretto e quanto in esso rimane dell'impianto originale del vaudeville di Scribe nella sua versione originale francese. La vicenda, come detto, è ambientata in Toscana

---

20 *Ivi*, p. 9.
21 *Ivi*, p. 153.
22 Si veda in proposito tutta l'operazione zandonaiana di 'recupero' e 'adattamento' della rossiniana *Gazza Ladra* nel 1941.
23 MDO anno XXII, n. VIII-IX, agosto-settembre 1941, p. 245.
24 BRUNO BARILLI: *Il sorcio nel violino* (1926), Torino, Einaudi, 1982, pp. 203-204.

in un generico 800 e s'impernia su due giovani sposi, Renato (tenore) e Gabriella (soprano), fortemente condizionati dall'invadente presenza in casa della madre della sposa, La Marchesa madre (mezzosoprano). Nel Vaudeville Renato si chiama Raoul, Gabriella ha un nome che rimane inalterato nella sua versione francese, Gabrielle, la Marchesa aggiunge il suo nobile cognome Athénais de Lesparre. In Zandonai, dopo il preludio, nella versione definitiva del 1923, il primo atto si apre su un violento alterco in atto tra le due donne e il giovane sposo che viene accusato di infedeltà per una supposta simpatia da lui provata per la vicina Contessa Certaldi (mimo) che ha invitato i due sposi ad una festa. Le due donne vogliono impedire al giovane di andarvi e nel parapiglia generale che ne nasce esse si rinchiudono a chiave in una stanza collaterale alla scena. Questa parte iniziale e tutto quello che di qui in avanti succede nel corso dell'atto, caratterizzato da una musica estremamente caricaturale, non esiste nel Vaudeville, se non in un racconto che Raoul/Renato fa al Marchese Zio/Marquis D'Havrecourt de Lagny (commerciante manifatturiero) nel corso della terza scena, per cui lo dobbiamo intendere come un antefatto. Altro personaggio chiave di sapore vagamente rossiniano è Giovanna/Jeanne Shoppen, fattoressa di Renato che presta in casa opera di servitù. La sua funzione drammatica rimane essenzialmente inalterata rispetto all'originale letterario ed è collaterale e parallela a quella del Marchese Zio (baritono) che è l'altro personaggio che entra in scena di proposito giustappunto dopo l'alterco e la cui funzione di *deus ex machina* è già stata delineata. Al racconto di Renato il Marchese, con l'aiuto di Giovanna, mette in atto un piano che prevede, come prima cosa, la partecipazione del nipote alla festa organizzata dalla vicina. Mentre Giovanna con un sotterfugio entra nella stanza delle donne, Renato dà l'avvio al suo arioso «O primavera del nostro amore» introdotto da un coro fuori scena cha anticipa quelle pitture d'ambiente preraffaellita tipicamente *Liberty* che provengono da *Francesca da Rimini* e che confluiranno nella successiva *Giulietta e Romeo*. Concluso l'arioso, rientrano in scena le donne comandate e precedute dalla Marchesa madre. Ovviamente Giovanna fa il doppio gioco e si finge dalla loro parte. Vengono presentate le condizioni per la pace che prevedono che Renato non si rechi alla festa e si prepari per andare a letto. Rifiuto scontato e netto da parte del giovane, cui segue la pagina meglio riuscita dell'opera, il terzetto delle donne («Andrà alla festa solo!») che ebbe incondizionato successo di critica nelle prime rappresentazioni. Sulla sua struttura ritorneremo più avanti. Rientrano i due uomini vestiti da sera e pronti per recarsi entrambi alla festa. Gabriella minaccia il suicidio e di fronte alla beffarda incredulità del suo sposo si

getta da una finestra, sotto la quale – lo sapremo dalla successiva risata del Marchese – è riposto un carro di fieno che ne attutisce totalmente la caduta. La voce lontana di un Fienatore (tenore), che è cugino in primo grado di quel Venditore di frutta che apre il II quadro del I atto di *Conchita*, chiude l'atto.

La composizione di questo primo atto sembra procedere senza particolari intoppi tanto che Zandonai, già nel gennaio del 1916 confessa all'amico e consigliere Nicola D'Atri (Lucera, Foggia, 1866-1955) che l'atto gli sembra «imbroccato»[25]. Dalla proto-versione del 1919 alla riduzione a due atti del 1923 il primo atto rimarrà quello che non subirà effettivamente quasi alcuna variazione. Solo Arturo Rossato, dopo la rappresentazione scaligera del gennaio del 1930, si esprimerà su di esso in termini piuttosto negativi in relazione al libretto di Adami[26].

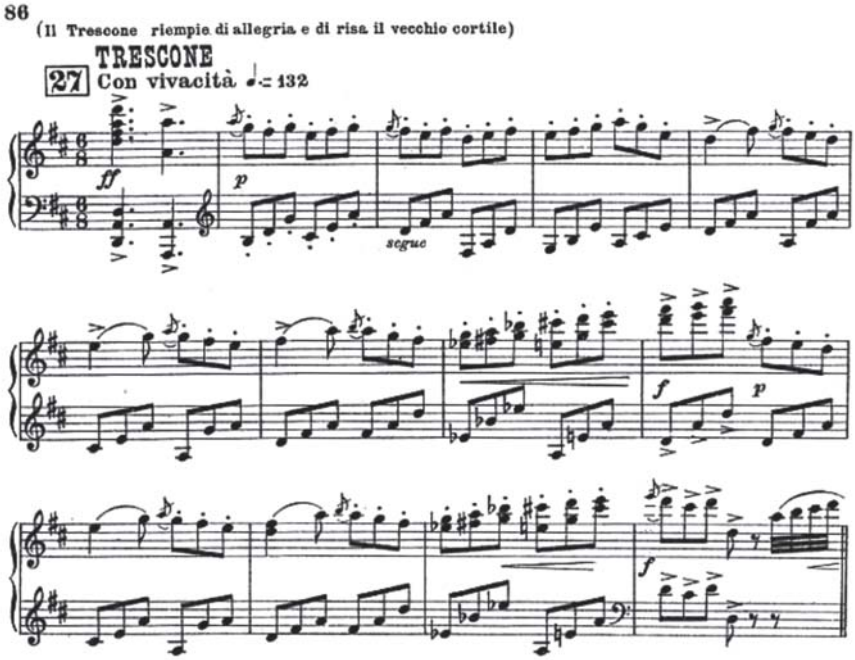
Il secondo atto nella versione del 1919 e in quella del 1920 prevede, seguendo più o meno il canovaccio di Scribe, l'organizzazione nell'attigua fattoria di una festa con danze annesse del fattore e della fattoressa (Giovanna) che celebrano l'anniversario del loro matrimonio, danze alle quali, secondo il consiglio dello zio, Renato prende parte ballando appassionatamente con le contadinelle della fattoria il *Trescone*, ricostruzione generica e per nulla filologica di un'antica danza di corteggiamento toscana in ritmo ternario e dalla struttura tripartita con una breve coda. Questa situazione suggerisce a Zandonai uno squarcio sinfonico che poi verrà completamente espunto nel 1927 dalla versione definitiva per diventare una pagina autonoma da concerto e per trasformarsi nel 1933 nella terza e ultima parte della *Suite Agreste*, creata su alcuni temi e pagine dell'opera. Da un lato la pagina ha un curioso sapore mascagnano, con evidente riferimento alle *Maschere*, mentre dall'altro denota una certa generica affinità con il Wolf-Ferrari delle commedie goldoniane (v. esempio musicale 1).

Sempre riferendosi alla proto-versione, alla fine della danza irrompono di nuovo la Marchesa e Gabriella che minacciano la separazione se al massimo entro un'ora Renato non si presenti al castello di lei per chiedere perdono per la mala azione. In quello stesso istante arriva il valletto della Certaldi con l'invito alla caccia, alla quale il giovane si recherà a dispetto delle direttive della Marchesa. Tafferuglio generale, poi l'arioso di Gabriella («Forse quello che faccio è molto male») che nella versione definitiva in due atti del 1923 è il brano che apre il secon-

---

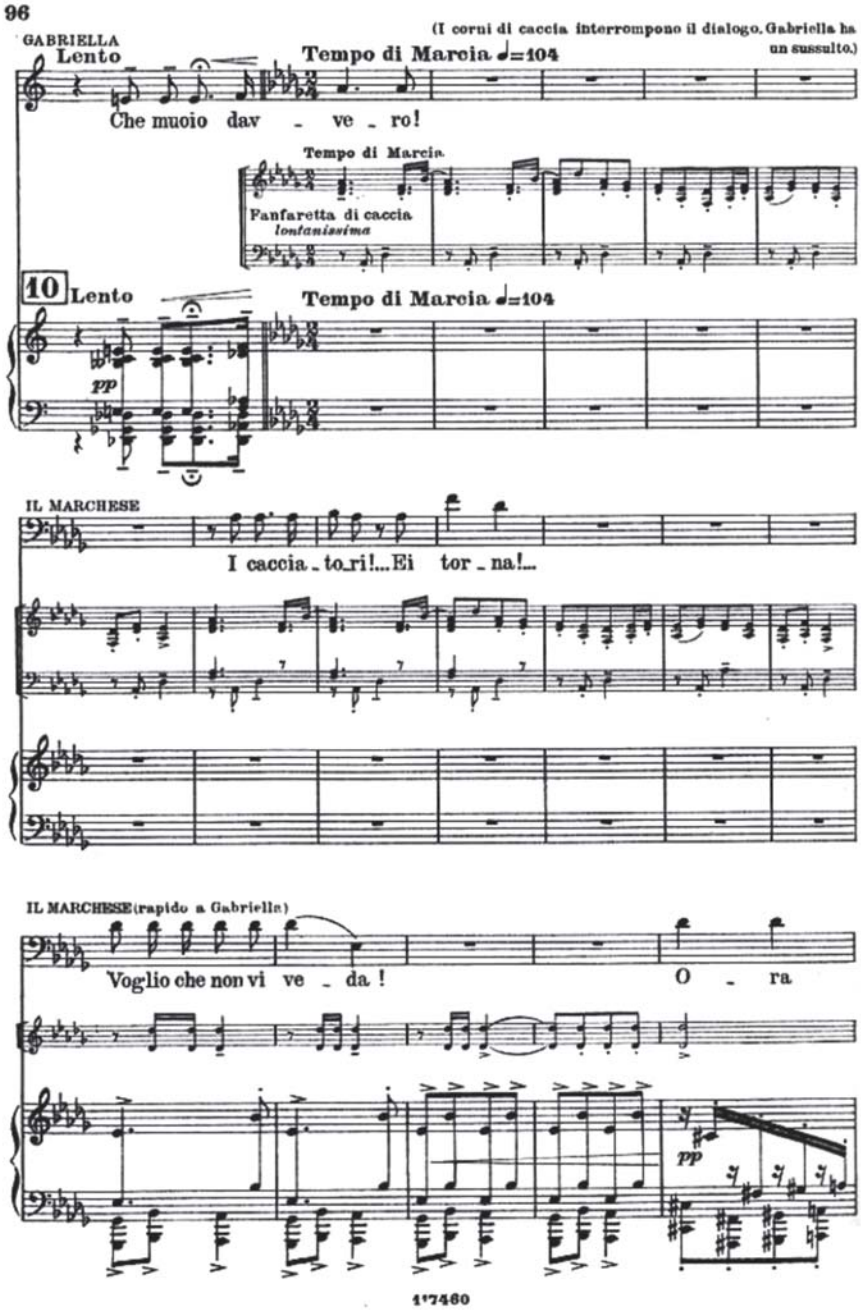
25 Cfr. Lettera a Nicola D'Atri, 5.1.1916.

26 Cfr. Lettera di A. Rossato a N. D'Atri, 7.1.1930.



Es. 1.

do ed ultimo atto. Il convincimento della giovane di essere nel giusto comincia a vacillare e nel successivo colloquio con il Marchese Zio rivela di aver sempre saputo della presenza del carro di fieno. Nella versione definitiva del 1923 questa scena a due viene ampliata e confluisce in quella in cui arrivano, al suono di una marcia, i cacciatori tutti a cavallo, la Certaldi insieme a Renato, lei a cavallo, lui a piedi con due palafrenieri che conducono il suo animale. Nella versione del 1919-20 questa scena rappresentava, alla fine del secondo atto, la partenza del giovane per la caccia, mentre nella versione definitiva del 1923 ne descrive il ritorno. Questo è un brano curioso che, ancorché essere di fatto, nel carattere, una anticipazione del tema di presentazione dei *Cavalieri* nei *Cavalieri di Ekebù* (1925), denuncia un'assonanza musorgskijana, una curiosa parentela con la *Polonaise* del terz'atto del *Boris*, parentela accentuata poi dal fatto che viene seguita da un'altrettanto curiosa figura motivica ([78] in partitura- Andante agitato e doloroso) che serve a definire la desolazione e la delusione di Gabriella che ricorda, abbassato di un semitono, il tema dell'*Innocente* così come viene enunciato nel finale dell'opera nella versione di Rimskij-Korsakov (v. esempio musicale 2).


96
GABRIELLA
Lento
Tempo di Marcia ♩=104
(I corni di caccia interrompono il dialogo. Gabriella ha un sussulto.)
Che muoio dav - ve - ro!
Tempo di Marcia
Fanfaretta di caccia
lontanissima
10
Lento
Tempo di Marcia ♩=104
pp
IL MARCHESE
I caccia - to - ri!... Ei tor - na!...
IL MARCHESE (rapido a Gabriella)
Voglio che non vi ve - da!
O - ra
pp
1°7460

Es. 2.

Nel Vaudeville di Scribe la Contessa Certaldi corrisponde a Madame de Nanteuil, «une jeune et jolie femme», e tutto questo episodio, ancora una volta, non accade sulla scena, ma viene raccontato dallo Zio a Gabrielle aggiungendo anche l'ipotesi di un suo lungo viaggio con Raoul, «tanto per cominciare verso l'Italia, poi a Costantinopoli».

Nella proto-versione zandonaiana del 1919 e in quella del 1920 la scena del coro dei cacciatori, come già detto, chiude l'atto secondo, mentre all'inizio del terzo, dopo il preludio, assistiamo alle due donne che, nel pomeriggio di quella intensa giornata, arrivano sull'esterno del villino dove vive Renato e timidamente bussano alla porta. Segue la scena della lettera dello sposo alla madre della sposa con le condizioni per il perdono.

Nella versione definitiva del 1923 ci troviamo già ampiamente nel secondo e ultimo atto. Durante tutta la scena Gabriella, su consiglio del Marchese Zio, si è nascosta in un cespuglio per ascoltare il colloquio successivo tra zio e nipote che, naturalmente, è tutta una messa in scena finalizzata alla consegna della lettera indirizzata alla Marchesa Madre in cui Renato scrive, su dettatura dello zio: «Direte a vostra figlia che son pronto ad aprire le mie braccia e ad accoglierla ancora in casa mia, qualora essa ritorni per quella stessa via [...] che ha scelta per uscirne: la via della finestra!!» In Scribe la scena è quasi uguale. La reazione della Marchesa è comicamente violenta e minaccia una separazione tra gli sposi, ipotesi che spaventa Gabriella che, con l'aiuto della fedele Giovanna, ritorna al villino all'imbrunire e con una scala sale sul balconcino della casa e chiede umilmente che qualcuno le apra la finestra. Questa si schiude e ne esce un Renato sorridente e a braccia aperte. Nel frattempo lo Zio invia di corsa Giovanna ad avvertire la Marchesa che suo nipote è chiuso in casa con una signora. Qui inizia la scena conclusiva in cui il dramma si risolve con il trionfo dell''ἀπὸ μηχανὴς θεός' Marchese Zio e lo scherno per la Marchesa, che giunge e trova i due sposi abbracciati, scena che rimane quasi inalterata nella versione definitiva del 1923 rispetto alla prima stesura, in cui ci si presenta un passo caratterizzato da momenti di sovrapposizione bitonale fortemente dissonanti che sembrano provenire da *Petrushka* di Stravinsky, composizione che ormai, per molti musicisti italiani di questa generazione era un dato acquisito se non un vero punto di riferimento[27]. Tuttavia Zandonai stesso ci invita a non prendere troppo sul serio questa sua im-

[27] Cfr. Diego Cescotti: *Zandonai-Rossato-D'Atri e la ricerca di una modernità possibile* in *Zandonai nella cultura del XX secolo* - Atti del convegno, Lavis, Alcione, 2009, pp. 88.

provvisa impennata 'modernista' e, rispondendo a D'Atri che evidentemente, fin dall'inizio considerava troppo pericolosamente dissonante questa pagina, risponde: «[...] il finale, dal momento che la suocera esclama "mia figlia e suo marito", è tutto costruito, con una leggera tinta di caricatura alla nostra vecchia opera comica. Il torto è vostro di prenderlo come una cosa moderna»[28] (v. esempio musicale 3).

Al contrario, il duetto finale dei due giovani presenta delle differenze nella versione definitiva del 1923 rispetto alla proto-versione. Originariamente sulla scena finale appariva un Cantore (tenore) che sotto il balcone intonava una serenata («Notte di primavera») ripresa poi dal coro di contadini e contadine sulla scena, mentre si assisteva al Marchese e alla Marchesa che si davano il braccio per entrare nel villino riconciliati. Nella versione definitiva, sparito il cantore e il coro sulla scena, la serenata, identica nelle linee e nella forma, viene intonata da Renato e diventa un canto di saluto alla primavera ripreso da un coro in lontananza, fuori scena, la cui linea melodica si muove sopra un ostinato sapientemente arabescato che richiama il Coretto di donne dietro le scene alla fine del primo atto e le Voci del chiostro in lontananza che chiudono il terzo atto di *Giulietta e Romeo*, opera di fatto già compiuta e rappresentata nel 1923. Si tratta di uno di quei momenti in cui la musica si fa ambiente e di esso si compiace. In poche parole un esempio lampante di *Liberty*. Sulla questione del finale si innestò, a partire dal 1919, una discussione tra Zandonai, Nicola D'Atri, Carlo Clausetti e il direttore Vitale circa l'opportunità di eliminare la figura del Cantore e affidare, come effettivamente accadde nella versione definitiva, la parte al personaggio di Renato, cioè al *Tenore* I. Zandonai sembra irritarsi all'idea di ritoccare il brano e accusa gli interlocutori della polemica di «... essersi resi schiavi di un convenzionalismo per cui una bella frase dev'essere affidata al tenore I, al divo tenore, a colui che porterà in giro l'opera per avere il compenso di un bis o di un applauso in più!»[29]. Alla fine sarà Zandonai a dover cedere, come spesso accadde nei rapporti con D'Atri. Altra perdita, se così la possiamo definire, nella versione definitiva rispetto alle due precedenti, è la soppressione del riferimento da parte della Marchesa, all'inizio del terz'atto, alla storia intercorsa vent'anni prima tra lei e il Marchese Zio, finita con un rifiuto da parte di lei. L'assenza di questo elemento fa perdere alla scena conclusiva dell'opera, almeno parzialmente, la caratteristica di finale aperto. Dahlhaus affer-

---

28 Cfr. Lettera di Zandonai a N. D'Atri, 26.11.1919.

29 *Ibidem*.

154

La MARCHESA

Lo stesso tempo *con vivacità*

(alzando gli occhi sul balcone)

Lo stesso tempo *con vivacità*

Ec_cola

La MARCHESA

là! Eccola là! La ve _ do! La

Il MARCHESE (ride)

Ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah! ah!

La MARCHESA

(La finestra che dà sul balcone si apre e Ga_

Presto ♩= 160

ve _ _ do!!

Il MARCHESE (ride)

ah! ah! ah! ah! ah!

67

Presto ♩= 160

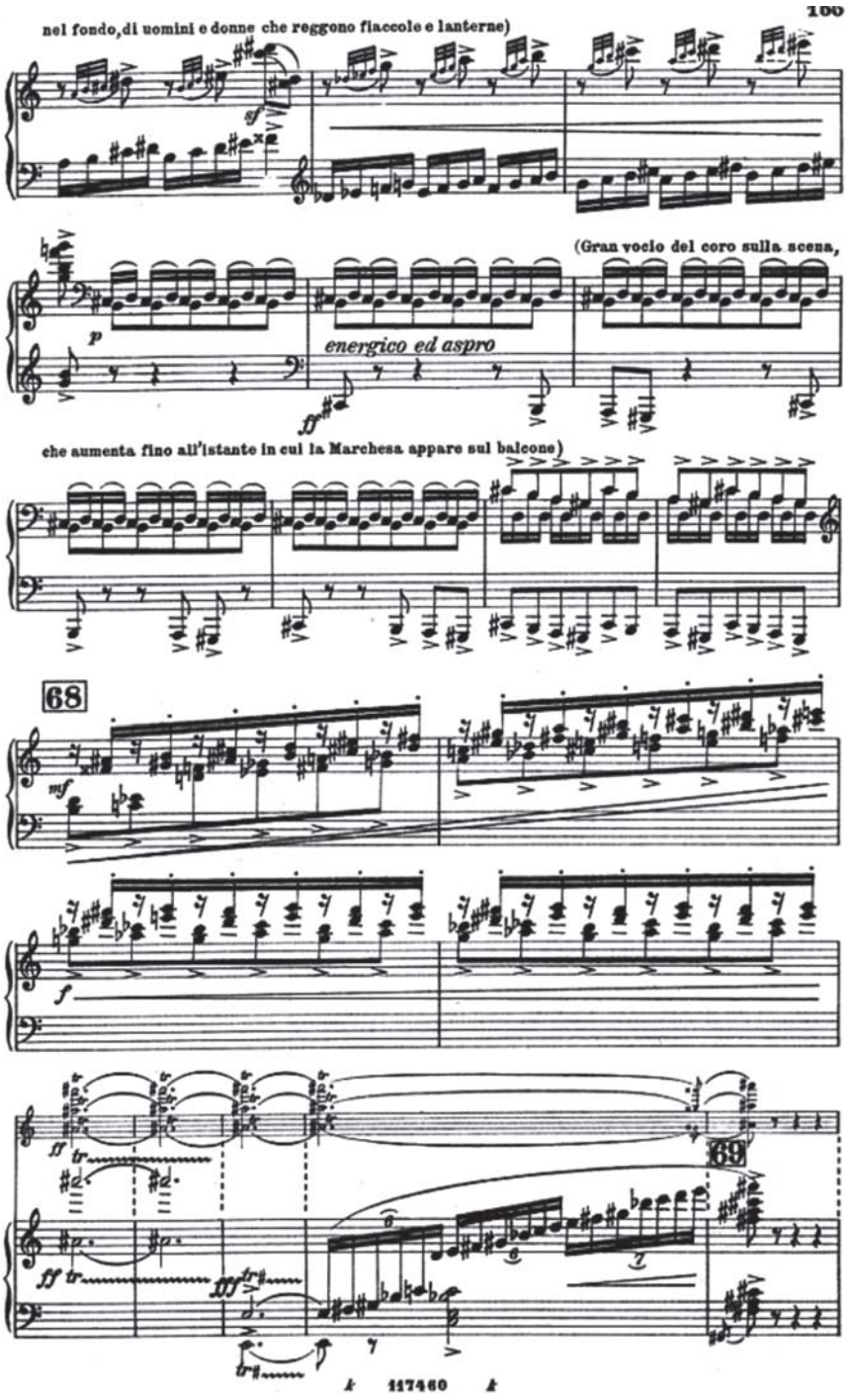
mf

briella sparisce nell'interno - La Marchesa si precipita nel padiglione, mentre la scena si anima,

f

117460

Es. 3.


100
nel fondo, di uomini e donne che reggono fiaccole e lanterne)
(Gran vocio del coro sulla scena,
energico ed aspro
che aumenta fino all'istante in cui la Marchesa appare sul balcone)
68
69
117460

mava molto opportunamente che «... Un finale di commedia che non lasci neanche un po' aperta la partita non è un finale di commedia»[30]. Questo Scribe lo sapeva molto bene.

In quest'opera che Zandonai stesso nel 1919 definisce «commedia a sfondo verista»[31], il linguaggio sinfonico è tipico di quello che io definisco lo Zandonai di mezzo e che segna il periodo che va da *Francesca da Rimini* a *Giulietta e Romeo*, ma con evidenti segnali di anticipazione del clima tipico delle ultime opere, dai *Cavalieri di Ekebù* e il *Giuliano* alla *Farsa amorosa*, ricordando che per la versione definitiva di questa commedia, ridotta in due atti nel 1923, anno in cui stava già componendo i *Cavalieri*, il compositore in realtà non intervenne con particolari modifiche sulla scrittura o sulla strumentazione ma espletò quasi unicamente un lavoro di taglio e ricucitura e qualche accomodamento rispetto a quanto già fatto e confezionato nel 1919. Nella scrittura vi si ravvisa un linguaggio armonico e motivico riconducibile a quel tipico procedere per serie di iterazioni, pedali di dominante, o doppi di tonica e dominante, con la possibilità di essere fioriti e creare successioni di quinta, ostinati più o meno arabescati in senso floreale e sovrapposti in senso accordale[32], poche armonie che rimangono spesso ferme, uso di scale con la quinta eccedente che risolvono con l'aggiunta di una settima diminuita, triadi maggiori con la sesta aggiunta, successioni evitate e d'inganno, procedimenti enarmonici, esatonalità, uso di accordi eccedenti, ecc. ecc., il tutto sorretto da una straordinaria tecnica di strumentazione che tende a descrivere timbricamente le situazioni drammatiche, rivelando un altissimo senso del colore e, come avrebbe detto Fedele D'Amico, «un senso della luce»[33]. Non è più un'orchestra destinata unicamente a 'sorreggere' la situazione, ma un'orchestra che, come già avveniva in *Francesca*, entra nel dramma e ne crea le varie atmosfere: non la rappresentazione dell'amore, non la rappresentazione comica e grottesca dell'infedeltà, non la rappresentazione della rabbia o della gelosia, ma un loro 'clima', una loro 'atmosfera' pur se caricaturale. Per l'opera è prevista un'orchestra ridotta ad una quarantina di elementi.

Altro aspetto importante è la vocalità espressa secondo i moduli ti-

---

30 CARL DAHLHAUS, *Storia dell'opera italiana*, vol. 6, Torino, EdT, 1988, rist. in *Drammaturgia dell'opera italiana*, Torino, EdT, 2005, pp. 123.

31 Cfr. Lettera di Zandonai a N. D'Atri, 26.11.1919.

32 Questa tecnica sarà poi portata al suo massimo livello nella successiva *Giulietta e Romeo* con esiti che spesso la critica ha analizzato e giudicato in senso negativo.

33 Cfr. RENATO CHIESA (a cura di), *Riccardo Zandonai* - Atti del convegno (Rovereto 1983), Milano, Unicopli, 1984, pp. 140.

pici pervenuti a Zandonai dal cosiddetto verismo. Si tratta sostanzialmente di quel tipo di vocalità che aveva ben definito Fedele D'Amico quasi trent'anni fa nel convegno del centenario: «È un tipo di suono individuato particolarmente nel passaggio fra il registro medio e il registro acuto, che facilita il singhiozzo, espressione diretta, che non è propriamente musicale né melodica, che è affidata non più alla melodia ma ad una certa vibrazione della voce che riporta ad una passionalità premusicale. È il nostro tipo di "Urschrei"; è una ricerca di urgenza emotiva tipica dell'epoca...»[34]. Zandonai di sicuro non è un verista, ma la vocalità è sostanzialmente quella: un canto che viene rivestito e ricoperto dall'orchestra, un canto spesso meccanicamente indotto dalle figurazioni ritmicamente ostinate di cui si parlava precedentemente, che raramente si lascia andare verso la melodia spianata, ma quando questo accade, l'intento è quasi sempre parodistico se non addirittura sarcastico, come nel terzetto delle donne nel primo atto[35], quando Gabriella rompe il ritmo grottesco e meccanico imposto fin dall'inizio del brano, basato sulla ripetizione ossessiva di quartine in ottavi inizialmente arricchite dal rumore degli archetti battuti sul legno (espediente già usato in tutt'altro contesto drammatico in *Francesca da Rimini* nell'individuare tematicamente il personaggio di Malatestino) con un disegno melodico spianato e discendente, giocato sull'accordo di mi bemolle maggiore, sulle parole «... mamma!... Sono infelice tanto tanto! ...», cui fanno eco la Marchesa e Giovanna, e che qui serve come elemento comico di contrasto alla prima parte del terzetto (v. esempio musicale 4).

È un fatto che in questo canto spiegato, che più avanti viene raddoppiato dagli archi secondo un espediente tipicamente pucciniano, si nasconde in realtà un gesto assolutamente ironico, parodistico e distaccato, che si ripete ogni qual volta, negli ariosi di Renato e Gabriella, si passi dalla vocalità grezza a quella melodicamente espansa. Nella caratterizzazione dei personaggi non manca quella che Diego Cescotti definì in un convegno di qualche anno fa, «la crisi del mondo maschile [che] assume una particolare evidenza ogniqualvolta la scena è tenuta da una figura femminile di forte tempra[36]. [...] Non sfugge alla regola il versante semiserio, come risulta dalla figura di Renato, marito imbelle nella *Via della finestra*»[37].

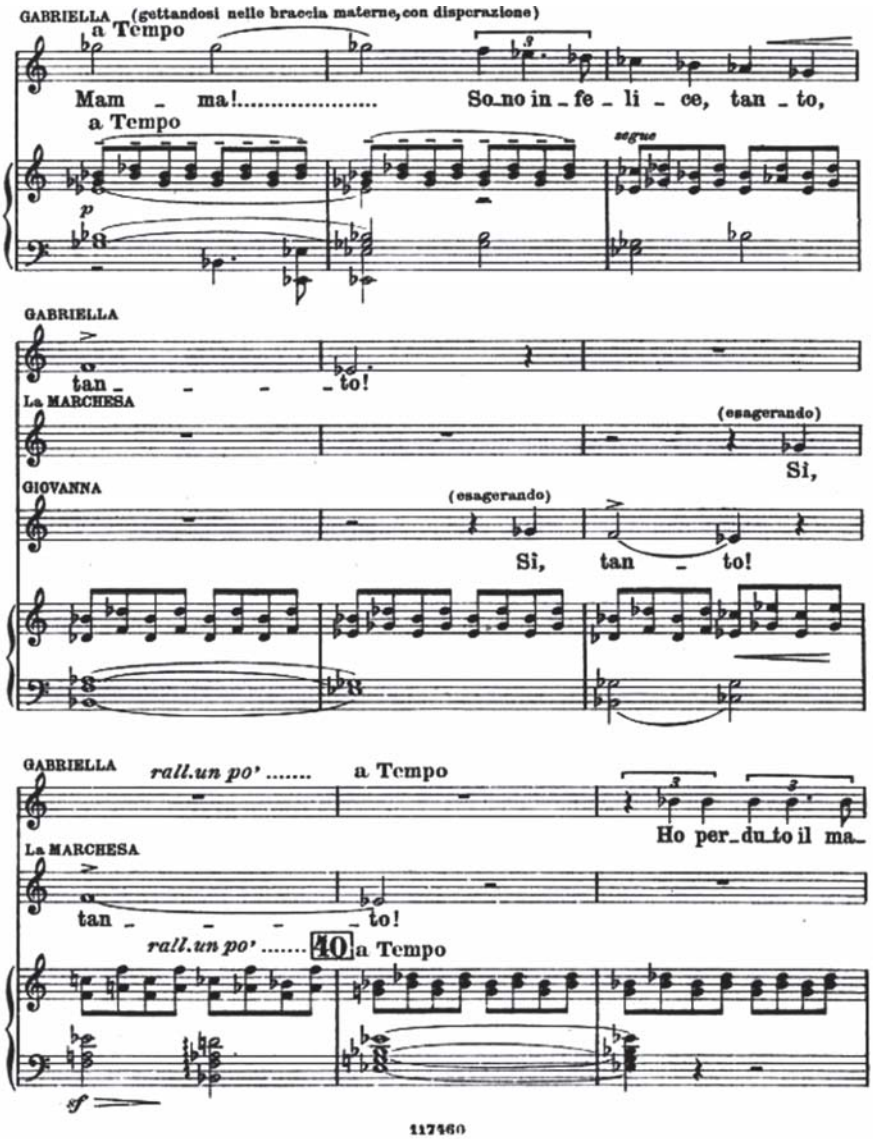
---

34 *Ivi*, p. 139.

35 Cfr. Versione definitiva: atto primo, 15 battute prima di 41, riduzione Canto e pianoforte, pp. 62.

36 Cfr. Cescotti: *Zandonai-Rossato-D'Atri...*, pp. 94.

37 *Ivi*, pp. 94 n.



Es. 4.

A parte tutti i pregiudizi di tipo storiografico che circolano intorno a gran parte della produzione 'comica' della prima metà del novecento italiano che presumono e pretendono che, a parte alcuni casi ben delimitati, si tratti sempre di una produzione secondaria, effimera e ininfluente dal punto di vista del valore estetico, rispetto a una produzione

drammatica dominante che comunque è anch'essa attualmente dimenticata e assai poco frequentata, questo lavoro, lo si voglia o no, ci presenta uno Zandonai impegnato nello sforzo di arricchire il panorama del teatro musicale italiano del primo dopoguerra con un'opera che i gerenti di Casa Ricordi definivano 'speciale' già nel 1919[38]. È uno Zandonai che si accinge ad un'operazione a-storica e soprattutto a-problematica nei confronti della tradizione dell'opera comica, buffa o giocosa del secolo precedente e che, in un certo senso, prepara la strada al successivo lavoro comico che lo vedrà impegnato suppergiù un decennio più avanti, in una sorta di triangolo intellettuale con Arturo Rossato e Nicola D'atri nel tentativo di ricavare un dramma comico 'popolaresco' da *El sombrero de tres pícos* (1874) di Pedro Antonio de Alarcón y Ariza. Tuttavia *La Farsa amorosa* (1933) apparirà come un tentativo di rinnovare questa tipologia di teatro con atteggiamenti vagamente neo-classici, ad esempio nella scelta di restaurare alcuni procedimenti come il ricorso alle forme chiuse, anche se ciò avviene, paradossalmente, nel contesto di uno schema il cui flusso drammatico in realtà è continuo. Qualcosa del genere, in maniera più larvale, avviene già nella *Via della finestra*, se noi ci disponiamo ad interpretare gli ariosi dei due protagonisti come dei momenti a sé stanti, per non parlare della marcia dei cacciatori e il soppresso *Trescone*, anche se disposti ancora all'interno di un flusso drammatico continuo. La vera differenza tra le due opere si paleserà soprattutto nello spessore sonoro offerto dall'orchestrazione: ne *La via della finestra*, a dispetto del numero ridotto degli orchestrali richiesti, lo spessore sonoro, paradossalmente, mantiene una certa intensità tipica del linguaggio zandonaiano di questo periodo, mentre nel decennio successivo, con la *Farsa amorosa*, ad onta di un organico di tutto rispetto, l'intensità perderà volutamente spessore in favore di una scrittura più leggera e trasparente.

---

38 Cfr. Lettera di Clausetti a N. D'Atri, 6.4.1919.

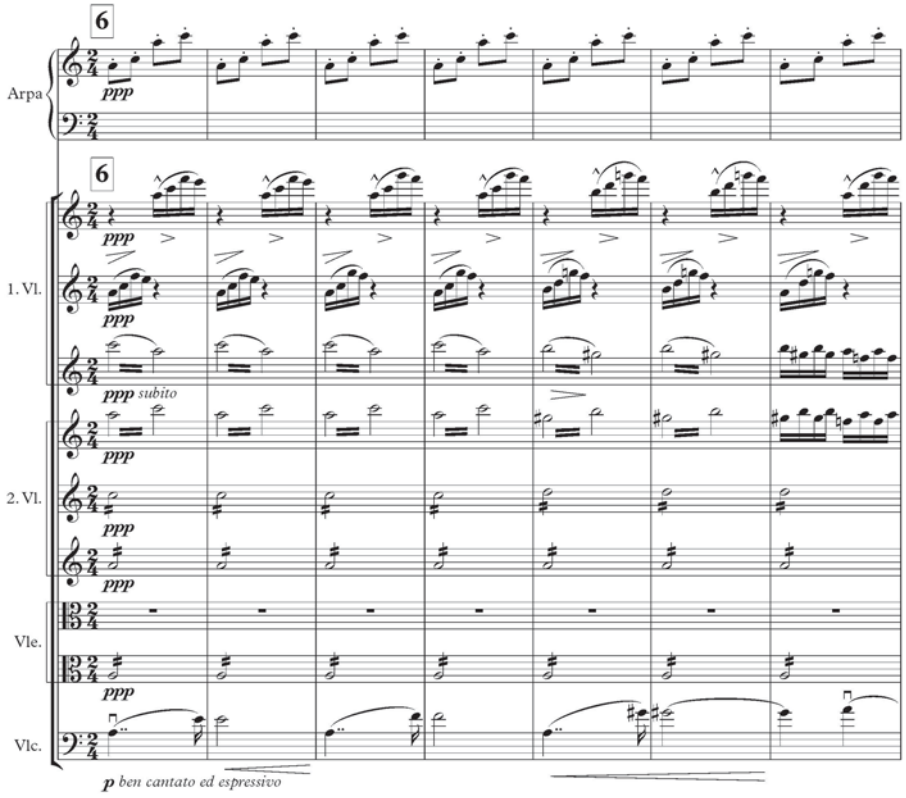
Saverio Porry Pastorel

SUONO, LUCE E FORMA IN TRE OPERE STRUMENTALI DI RICCARDO ZANDONAI

La 'pulsazione' di Zandonai

Verso la fine di *Sciame di farfalle*, ultima delle cinque «impressioni sinfoniche per orchestra» che formano la *Primavera in Val di Sole* (1915), compare un passaggio in cui l'intero materiale musicale si riduce a pochissimi elementi: brevi figure ripetute nel registro acuto, un flusso ritmico costante sorretto in altri registri da un battito uniforme e continuo, una linea melodica nel registro centrale, il tutto colorato da un'armonia cangiante, che, pur non esulando dal sistema tonale, non ne segue del tutto la logica (v. esempio musicale 1). La tecnica con cui in questo passaggio le varie figure musicali sono ordinate e relazionate fra loro è a tal punto peculiare di Zandonai da rendere una sua composizione immediatamente riconoscibile. Per semplicità tale tecnica verrà qui denominata 'pulsazione'.

Si tratta di una particolare vibrazione sonora, costante, periodica e in linea generale lieve, che appare sporadicamente in varie forme fin dalle composizioni giovanili, trova una sorta di codificazione in *Conchita* (1911), si sviluppa in tutte le opere della maturità e si dirama in altri percorsi fin negli ultimi lavori del compositore. Data la sua natura essenzialmente statica e ripetitiva essa fatica a inserirsi nell'impostazione tutto sommato tradizionale dei primi lavori, nei quali appare talvolta fuggevolmente come sfondo o come breve intromissione, e riesce a guadagnarsi un ruolo principale nell'Adagio del *Quartetto* (1904) solo per così dire truccandosi da figura musicale, come se potesse cioè essere sviluppata, cosa che in realtà non fa parte della sua natura. Da *Conchita* tale tecnica guadagna una posizione di rilievo, occupando intere sezioni, e Zandonai comincia a esplorarla nelle sue componenti costitutive di



Es. 1 - Zandonai, *Sciame di farfalle*.

ritmo, colore e intensità e nelle sue molteplici possibilità espressive. Al semplice impulso motorio che caratterizza alcune pagine di *Conchita* e *Melenis* (1912) si aggiungono così l'espressione di una lontananza indefinita nella *Serenata medioevale* (1909), la sospensione del tempo nel finale I di *Francesca da Rimini* (1914) e la ricerca di una particolare vibrazione della luce e del colore in alcune «impressioni» della *Primavera in Val di Sole*. Da un breve sguardo sui lavori successivi è possibile ipotizzare che Zandonai cerchi perlomeno fino all'inizio degli anni Trenta di mantenere una sintonia tra le componenti espressive, ritmiche, pittoriche e astratte della sua personale tecnica compositiva, raggiungendo in *Quadri di Segantini* (1931) un equilibrio perfetto, per poi virare nel periodo tardo verso un'esplorazione del lato più astratto della 'pulsazione', in cui la sua potenzialità espressiva viene riassorbita nel fattore

puramente sonoro e formale, mentre la 'pulsazione' stessa si ritrae sempre più sullo sfondo lasciando spazio alla linea melodica, come accade nella *Sinfonia Settecentesca* (1937) e nel *Trio-Serenata* (1943).

Nel passaggio sopra menzionato di *Sciame di farfalle* la 'pulsazione' appare nella sua forma più semplice, ridotta alle sue caratteristiche essenziali, ciò che rende tale passaggio particolarmente idoneo per l'identificazione delle caratteristiche basilari di tale tecnica.

L'orchestra è limitata ad arpa e ad archi divisi senza i contrabbassi, e gli elementi musicali utilizzati sono solo tre: una breve figura arpeggiata che compare ai primi due leggii dei primi violini divisi e all'arpa; una pulsazione in sedicesimi eseguita dal terzo leggio dei primi violini, dai secondi violini divisi e dal secondo leggio delle viole; infine una melodia nel registro centrale ai violoncelli. L'intera struttura si basa su un raddoppio sistematico dell'unità ritmica di base della semicroma. A un primo livello di articolazione i sedicesimi ribattuti in *pianissimo* dai secondi violini e dalle viole formano con la loro pulsazione un tappeto sonoro uniforme sul bicordo LA-DO. Un secondo livello di articolazione è ottenuto dallo sdoppiamento orizzontale del bicordo in una figura di duine di sedicesimi, che per moto contrario s'incrociano tra l'ultimo leggio dei primi e i secondi violini. Tecnicamente le duine sono un raddoppio della misura base di un sedicesimo, ma all'orecchio i due livelli non si distinguono e sono percepiti semplicemente come un flusso sonoro indifferenziato. A un terzo livello di articolazione appare nei primi violini una figura di quartine di semicrome che rimbalza su ottave diverse da un leggio all'altro, con un lieve effetto di spazializzazione sonora. Tale figura, che era apparsa già alternata tra i vari gruppi dei legni all'inizio di *Sciame di farfalle*, ha un'estensione raddoppiata rispetto alla duina di semicrome dei primi e scondi violini, arrivando a occupare metà battuta, e allo stesso tempo emerge dal flusso sonoro continuo con un grado maggiore di distinzione. Un arpeggio di crome in *staccato* dell'arpa segna un quinto livello di articolazione e un nuovo raddoppio dei valori, estendendosi sull'intera battuta. L'arpeggio media tra tutte le precedenti articolazioni, riproponendo il bicordo LA-DO del battito di base e articolandolo in duine che si alternano su ottave differenti. Al centro sonoro dell'insieme, infine, nonché al livello più alto sia di articolazione sia di durata, si staglia la melodia in *piano*, *espressivo* dei violoncelli proveniente dalla seconda delle «impressioni sinfoniche», e che si compone di incisi melodici estesi per due battute. La linea melodica è in questo contesto solo uno degli elementi che configurano l'architettura del passaggio – l'elemento pienamente distinto che emerge per gradi

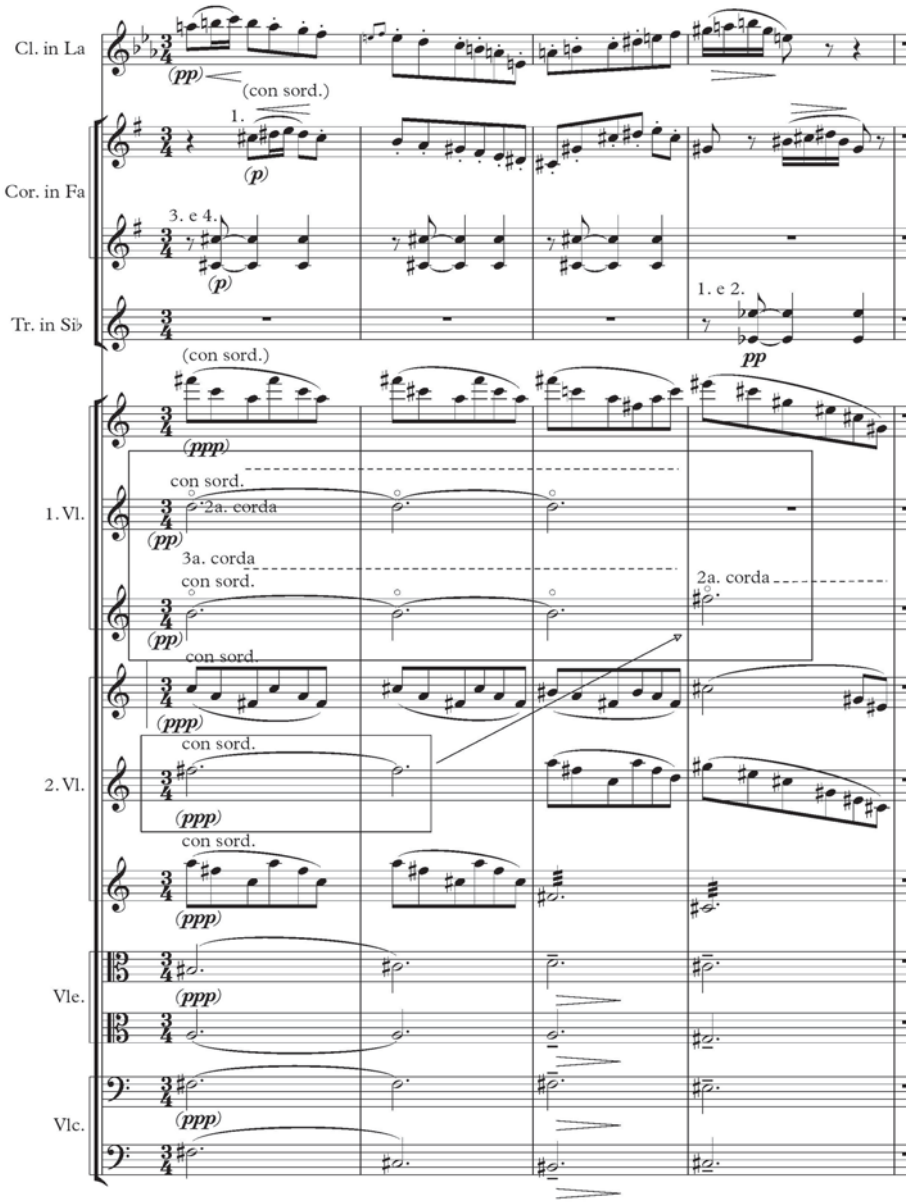
dal pulsare sonoro elementare e indistinto, e il cui particolare respiro melodico è determinato dal rapporto col battito cardiaco del resto dell'orchestra.

Nell'articolazione della melodia, dopo qualche battuta s'intromettono terzine che ne fanno slittare gli accenti rispetto al ritmo a due tempi della pulsazione. La sovrapposizione di ritmi a due e a tre tempi tipica di Zandonai appare qui ridotta alla sua forma più elementare. Esempi notevolmente più complessi ed estesi di sovrapposizioni e slittamenti ritmici si trovano anche nei due movimenti centrali della *Primavera in Val di Sole*, *Nel bosco* e *Il ruscello*. La non coincidenza degli accenti della melodia con quelli della pulsazione ritmica determina un'indifferenza rispetto alla scansione della battuta. L'effetto è quello di una linea fluttuante, quasi priva di punti d'appoggio, mentre allo stesso tempo la pulsazione ritmica è svincolata dalla semplice funzione di accompagnamento e diviene elemento musicale indipendente.

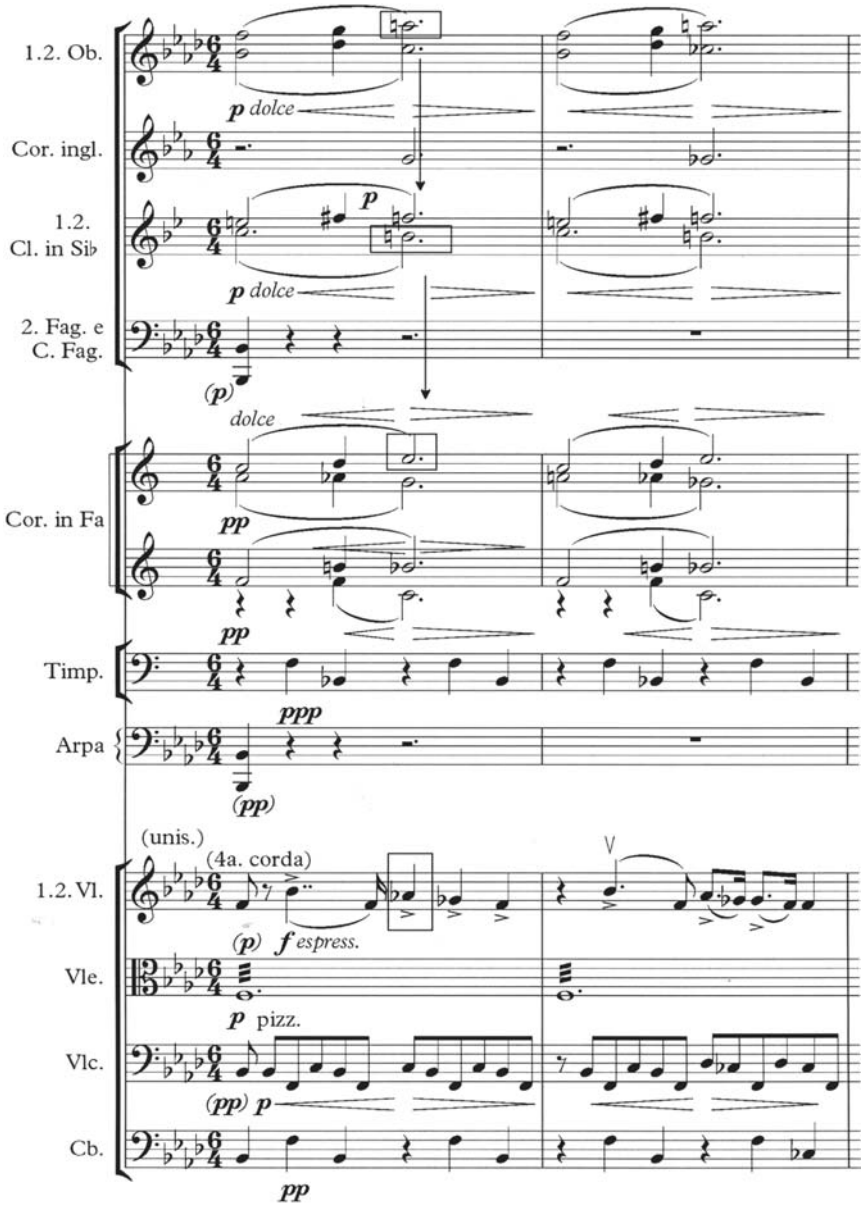
Da un punto di vista armonico, il passaggio in *Sciame di farfalle* è costituito da un continuo scivolare dei singoli suoni o accordi di tono o semitono, con ritorno periodico alla triade di partenza. Persiste un ancoraggio tonale, pur allentato, ma altrove, e già all'interno della stessa *Primavera in Val di Sole*, il collegamento residuo con la tonalità si attenua fin quasi a divenire irrilevante. Per esempio, la seconda delle cinque impressioni, *Nel bosco*, è armonicamente impostata su un'oscillazione tra le tonalità di MI MAGGIORE e RE MAGGIORE, con esteso ricorso a cromatismi, appoggiature, note di passaggio o improvvisi scivolamenti al modo minore. L'intero complesso armonico però talvolta scivola liberamente di un semitono, secondo una logica di pura vicinanza fisica dei toni che ricorda la musica di Claude Debussy (1862-1918). Tuttavia anche in questi casi Zandonai mantiene residui di funzioni armoniche come il passaggio alla sottodominante o alla dominante, evita quindi un campo accordale costruito esclusivamente attraverso l'oscillazione di suoni, come quelli utilizzati in quegli anni per esempio da Alban Berg (1885-1935), Alexander Zemlinsky (1871-1942) o Franz Schreker (1878-1934).

La 'pulsazione' in Zandonai è in linea generale contraddistinta anche da un timbro scintillante e variegato e da un'orchestrazione trasparente, formata da una stratificazione di piani sonori e timbrici spesso distribuiti su differenti famiglie o combinazioni strumentali. Nel passaggio da *Sciame di farfalle* le sfumature che differenziano i vari piani sono ottenute attraverso una meticolosa distribuzione delle masse sonore, dei timbri e delle figure. La disposizione degli archi, divisi e senza contrabbassi permette al timbro dell'arpa di emergere in maniera netta;

al tempo stesso le funzioni delle singole sezioni degli archi sono ben differenziate e calibrate attraverso la divisione dei leggii di violini e viole. L'arpa non si fonde col gruppo degli archi, ma grazie al particolare rilievo della figura musicale che le è affidata forma un piano sonoro a sé stante. La linea melodica, affidata ai violoncelli, emerge chiaramente sulle altre figure per massa, timbro e intensità. I violoncelli suonano difatti uniti mentre le altre sezioni sono divise per due o per tre; inoltre, unici nel gruppo degli archi, non partecipano alla pulsazione in sedicesimi. La distinzione timbrica della linea è mantenuta anche nel passaggio di registro della melodia a viole e violini, attraverso l'affidamento a strumenti solisti. Per quanto riguarda le altre figure, la quartina di sedicesimi, che all'interno della pulsazione già di per sé si staglia sul resto in virtù della sua conformazione modulare, si alterna tra i primi due leggii dei primi violini, quindi è affidata a un numero molto ristretto di esecutori. Come accennato sopra, l'alternanza di registro tra un leggio e l'altro crea un lieve effetto spazializzante all'interno del timbro dei violini. Anche le duine di sedicesimi sono affidate al timbro dei violini e distribuite su due leggii tra primi e secondi violini, ma con un impatto sonoro completamente diverso, considerando che ognuno dei leggii esegue in maniera continuata una diversa variante della figura. Il bicordo LA-DO della pulsazione in sedicesimi, elemento ritmicamente e armonicamente portante, è distribuito tra i secondi violini e le viole in un numero di leggii variabile fra tre e quattro, in modo da differenziarsi con sfumature minime al suo interno, per altezze, timbro e spazio. Zandonai è un maestro della differenziazione minima, i modi in cui la attua all'interno della *Primavera in Val di Sole* sono molteplici. Per esempio nel terzo movimento, *L'eco*, in un bicordo tenuto di armonici con sordina eseguito dai primi violini divisi il suono superiore è da eseguirsi sulla seconda corda e quello inferiore sulla terza (v. esempio musicale 2), mentre qualche pagina dopo lo stesso bicordo è distribuito su altezze differenti tra quattro diversi leggii dei primi e secondi violini e delle viole, con timbro differenziato per ogni leggio: suono normale per un leggio dei secondi violini e, un'ottava sotto, per le viole; sulla quarta corda per i primi violini, in armonico con sordina e sulla seconda corda per un altro leggio dei secondi violini. Altrove la differenziazione avviene attraverso la compresenza di alterazioni differenti sugli stessi suoni: per esempio al numero 1 di *Alba triste*, primo movimento della *Primavera in Val di Sole*, si ha un effetto di sdoppiamento tra il LA BEQUADRO intonato da primo oboe, secondo clarinetto e primo corno e il LA BEMOLLE dei primi violini (v. esempio musicale 3). Si tratta in questo caso semplicemente dell'unico accordo maggiore-minore in un passaggio di due



Es. 2 - Zandonai, *L'Eco*.

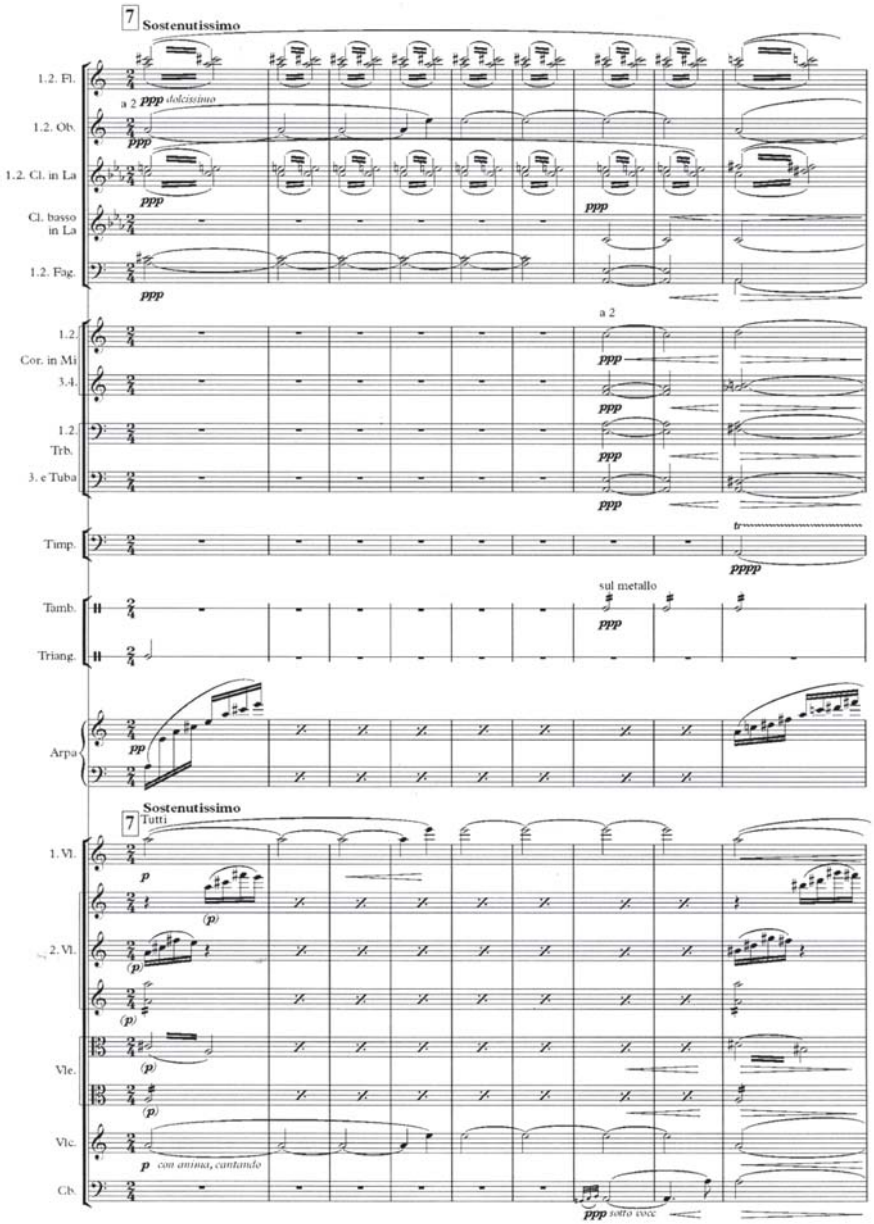


Es. 3 - Zandonai, *Alba triste*.

battute costellato da false relazioni e caratterizzato nell'insieme da una oscillazione continua tra maggiore e minore. Altri esempi simili sono sparsi per tutta la partitura. Per il linguaggio musicale dell'epoca l'uso della seconda minore o di accordi maggiori-minori non rappresenterebbe di per sé nulla di strano, ma nella partitura di *Primavera in Val di Sole* tale sovrapposizione assume il profilo particolare di una sorta di sfocatura di un accordo tonale o di singolo suono, come se i contorni dell'oggetto musicale non fossero del tutto distinti.

Riassumendo, le caratteristiche distintive della 'pulsazione' sono: una scansione ritmica costante dalla quale si diramano molteplici figure ritmiche ripetute, attraversata da una melodia generalmente nel registro centrale; una campitura armonica estesa a grandi macchie, di solito pressoché priva di modulazioni ed eventualmente solo oscillante su toni vicini; un'orchestrazione trasparente e scintillante, prodotta dalla sovrapposizione di diversi strati timbrici indipendenti e differenziati. Alla gerarchia di melodia e accompagnamento si sostituisce l'idea di uno spazio sonoro creato dalla pulsazione ritmica attorno alla linea melodica. Le strutture più direttamente legate alla dimensione temporale, come lo sviluppo tematico e le concatenazioni armoniche, perdono la loro preminenza, senza ancora essere del tutto eliminate, mentre l'elemento timbrico legato alla pura presenza del suono assurge al primo piano, senza con questo divenire l'elemento dominante.

Un esempio di come la struttura base della 'pulsazione' può ampliarsi si trova sempre in *Sciame di farfalle* qualche pagina più avanti rispetto all'esempio descritto sopra. In corrispondenza del «Sostenutissimo» al numero 7 (v. esempio musicale 4) la melodia si amplia di valori, registri e intensità, estendendosi anche a tutti i primi violini e agli oboi; le figurazioni veloci dei primi due leggii dei primi violini passano ai secondi; le duine di semicrome, spodestate dai secondi violini, occupano il primo leggio delle viole, prima inattivo, e si spostano anche sui flauti e i clarinetti, allargandosi ad altri registri; i sedicesimi ribattuti si concentrano su un unico suono in modo da mantenere bilanciata la loro presenza; l'arpa intensifica la sua attività, sostenuta anche da interventi del triangolo, mentre il bicordo tenuto dei fagotti, che inizialmente rafforza il battito dei sedicesimi, si espande in un vasto accordo di tromboni, corni e fagotti, aggiungendo un ulteriore elemento timbrico al quadro. In corrispondenza dell'accordo dei fiati anche la melodia si rafforza, coinvolgendo i contrabbassi e il clarinetto basso. L'ampliamento dell'organico e l'arricchimento timbrico portano a una semplificazione dell'insieme, che si riduce a un contrasto tra il piano dei suoni veloci pulsanti e quello dei suoni tenuti, nel quale le figure musicali iterate e la



Es. 4 - Zandonai, *Sciame di farfalle*.

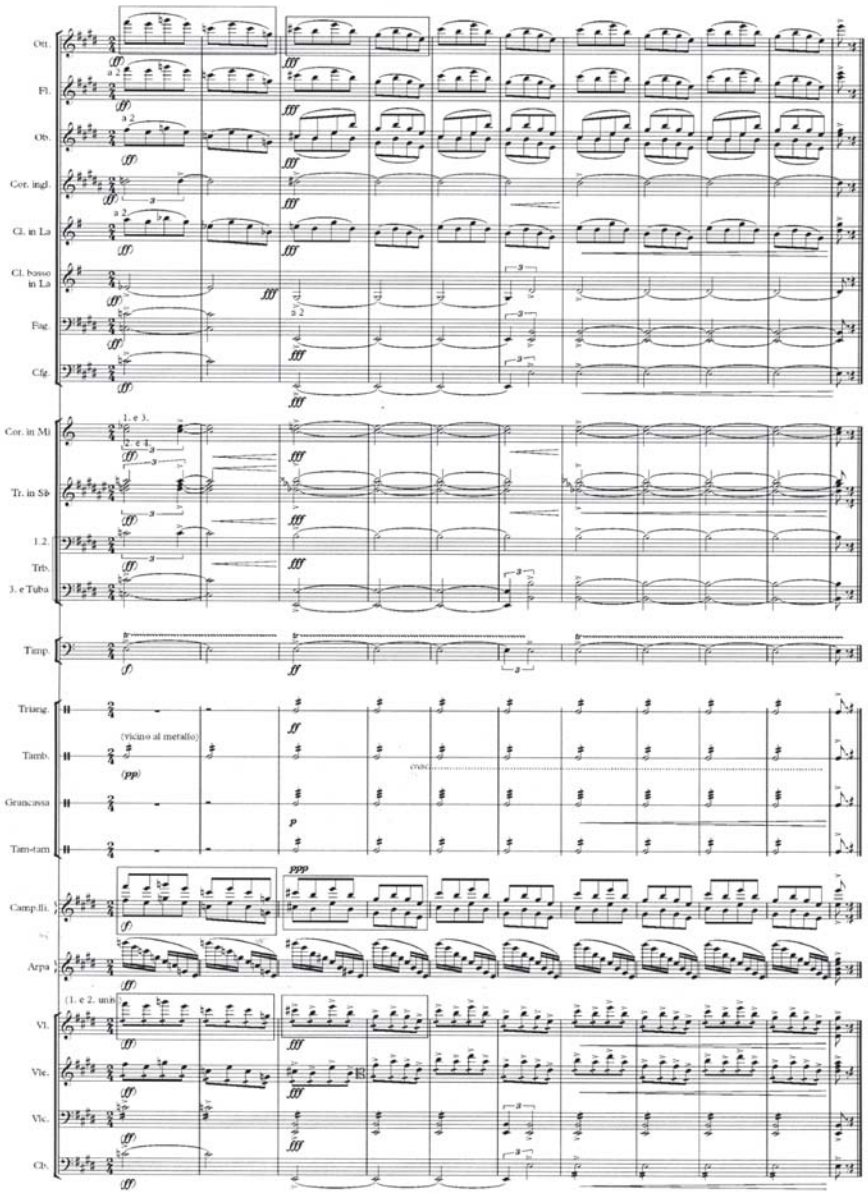
melodia perdono qualsiasi rilievo. L'allentamento delle funzioni tonali nell'armonia contribuisce a far perdere al passaggio un senso di direzionalità, e la percezione del tempo si sospende.

Un'analoga sospensione del tempo si verifica anche poco oltre nel particolarissimo finale del brano: sui lunghi suoni tenuti degli ottoni coi fagotti, i violoncelli e i contrabbassi e su un continuo tappeto percussivo di triangolo, tamburo, grancassa e tam-tam e arpeggi vorticosi dell'arpa, un piccolo modulo arpeggiato di due quartine di crome è ripetuto variato da violini viole legni e campanelli per 15 volte di fila prima dell'accordo finale (v. esempio musicale 5). L'accordo finale viene a troncare un processo che potrebbe virtualmente riprendere senza sosta, non ne rappresenta in alcun modo una risoluzione. Similmente nel finale de *Il ruscello* l'accordo di chiusura appare quasi inaspettato, come se venisse a interrompere arbitrariamente lo scorrere continuo della musica.

Esempi di pulsazione musicale si trovano sparsi in tutti e cinque i movimenti della *Primavera in Val di Sole*, ma compaiono anche in quasi tutte le opere teatrali, almeno da *Conchita* (1911), e in molti altri pezzi strumentali, sia precedenti, come la *Serenata medioevale* del 1909, sia successivi, come i *Quadri di Segantini* (1931) o il *Concerto andaluso* (1934). Varianti di tale procedimento compaiono anche in alcune liriche da camera, come l'*Ariette* su testo di Verlaine (1912), e in composizioni strumentali tarde come la *Sinfonietta settecentesca* (1937) e il *Trio-serenata* (1943). Anticipazioni di tale procedimento si trovano però già nell'Adagio del giovanile *Quartetto in sol maggiore* del 1904.

Suono e luce da Wagner a Dukas

Un modello precedente della 'pulsazione' di Zandonai può essere individuato in alcuni passaggi delle opere di Richard Wagner (1813-1883), tecnicamente non tanto nel *Mormorio della foresta* del *Siegfried* (1856-1871) quanto nella musica per il ponte dell'arcobaleno alla fine di *Das Rheingold* (1854), o nel parallelo *Incantesimo del Fuoco* da *Die Walküre* (1856). Come in *Sciame di farfalle*, anche nella scena del ponte dell'arcobaleno in *Das Rheingold* si trovano diversi livelli di individuazione differenziati in quattro diverse sezioni dell'orchestra: il vorticare di suoni in tutte le direzioni e in tutti i registri prodotto dagli arpeggi delle sei arpe, il tremolo continuo nel registro medio e acuto dei primi e secondi violini divisi, le terzine di crome in staccato di flauti, oboi e clarinetti, e la melodia ascendente e discendente intonata all'unisono da uno dei corni insieme al registro grave dei legni e ai violoncelli (v. esem-



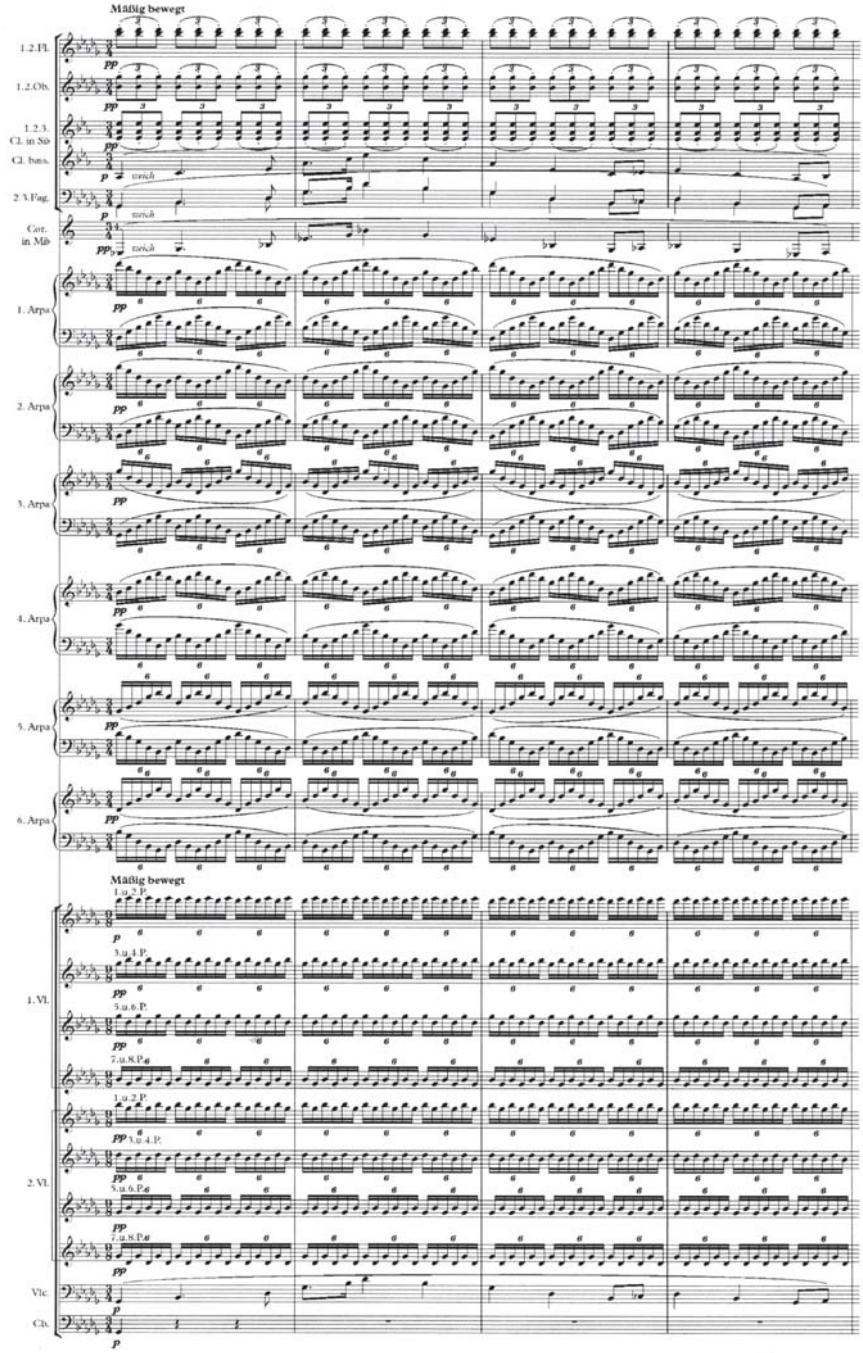
Es. 5 - Zandonai, *Sciame di farfalle*.

pio musicale 6). L'armonia del passaggio è formata da un pulsare della triade di SOL BEMOLLE MAGGIORE con sesta aggiunta, quindi più statica rispetto alla molteplicità di poli armonici tipica di Zandonai. Inoltre le varie figure non sono ordinate secondo una struttura sistematica. Le differenze però terminano qui. Una breve figura periodica di mediazione tra il piano del movimento veloce in sedicesimi e quello più esteso e articolato della melodia, ancorché assente inizialmente, compare sotto forma di un inciso melodico di una battuta subito dopo l'intervento del tenore. Un'articolazione molto simile si trova anche nel cosiddetto *Incantesimo del fuoco*, in cui il ruolo della breve figura periodica appare in maniera ancora più chiara.

Sia nel passaggio in *Das Rheingold* sia in quello in *Die Walküre* Wagner riproduce musicalmente il particolare riverbero luminoso degli elementi rappresentati in scena, rispettivamente l'arcobaleno e la fiamma che circonda il sonno di Brünhilde. La connessione tra quella particolare struttura musicale e le vibrazioni della luce è ulteriormente rafforzata dal confronto con passaggi strutturalmente simili, ma in cui l'intenzione rappresentativa è diversa, come l'inizio di *Das Rheingold* e il *Mormorio della foresta* nel *Siegfried*. Nel primo caso si ha una gerarchia di figure musicali che, partendo dal lunghissimo MI BEMOLLE iniziale dei contrabbassi e poi anche dei fagotti, s'infittiscono, accorciando sempre più i valori. Questo porta a una distribuzione diversa degli elementi musicali, col primo piano occupato non da una melodia nel registro centrale, ma da una figurazione arpeggiante estesa tra il registro grave e quello acuto. Manca inoltre proprio la pulsazione veloce e uniforme nel registro acuto, che in Zandonai è l'elemento portante e che nella musica per il ponte dell'arcobaleno trovava una corrispondenza nel tremolo dei violini che fa da sfondo a tutto il passaggio.

Più sottile, ma determinante, la differenza col *Mormorio della foresta*. In questo caso il tremolo agli archi nel registro medio-acuto si sposta continuamente in altre zone, espandendosi in tutte le direzioni e qua e là anche interrompendosi. Il ruolo dell'articolazione lunga è occupato da un pedale ai contrabbassi, anch'esso occasionalmente esteso ad altri timbri e registri, mentre le brevi figure iterate di mediazione tra i due piani sono quasi tutte sincopate o comunque ritmicamente estremamente variegate, a imitazione del canto degli uccelli. L'effetto generale è quello di un flusso sonoro continuo ma non uniforme.

Per contro, strutture musicali simili a quella adottata per il ponte dell'arcobaleno si ritrovano laddove la musica di Wagner si pone in relazione con un fenomeno luminoso, come per esempio nelle prime battute del Preludio del *Parsifal* (bb. 6-16), che fanno riferimento al



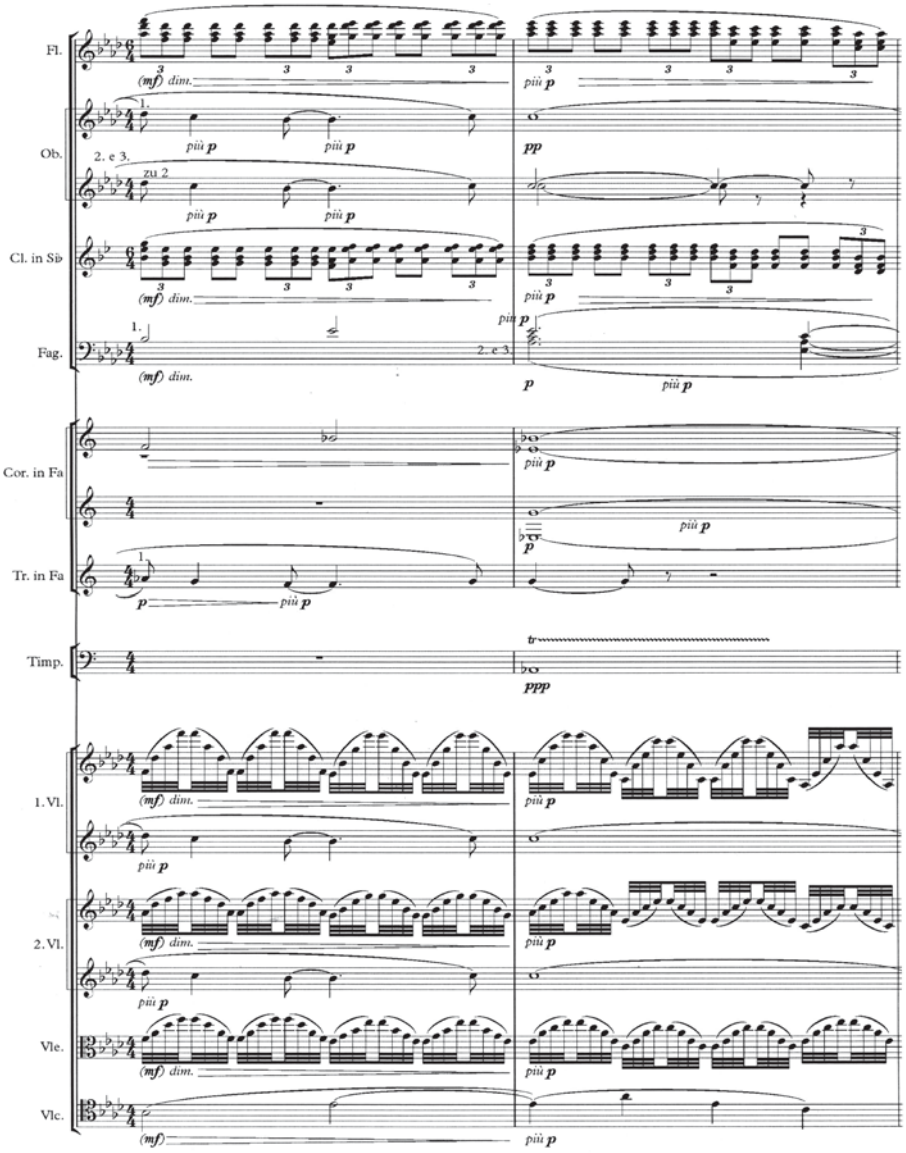
Es. 6 - Wagner, *Das Rheingold*.

lento irrompere nelle tenebre della luce emanata dal Graal (v. esempio musicale 7). La struttura in questo caso è composta dalla combinazione di tre elementi musicali: un breve arpeggio periodico di semicrome che dalle viole si estende gradualmente verso i primi e i secondi violini, per poi digradare di nuovo dolcemente fino a spegnersi nelle viole; una figurazione iterata di crome ai flauti e ai clarinetti, temporaneamente sospesa per lo spazio di una battuta; e una lunga linea melodica ascendente, con valori tendenzialmente lunghi e fraseggi di due o tre battute. Si ha inoltre in questo caso un contrasto tra il ritmo a due tempi della melodia e dell'arpeggio e quello a tre tempi della figurazione dei flauti e dei clarinetti, con un effetto di parziale sospensione e slittamento degli accenti.

L'analogia strutturale tra i passaggi wagneriani citati e la 'pulsazione' di Zandonai lascia emergere la possibilità che anche nel caso di Zandonai tale struttura possa essere accostata a una rappresentazione musicale della luce. Si tratta naturalmente di un terreno minato, in cui in mancanza di un vero e proprio criterio scientifico è necessario procedere per associazione. Di dimostrabile vi è poco, ma senza voler trarre conclusioni a tutti i costi vale comunque la pena evidenziare, pur se brevemente, la questione, anche perché le ricerche di possibili associazioni tra musica, luce e colore sono materia per i compositori e i ricercatori ancora attualissima, rispetto alla quale le esplorazioni di inizio Novecento mostrano un carattere pioneristico affascinante. Se l'accostamento tra suono, colore e luce in Zandonai non è esplicito, tutt'altro accade per altri compositori dell'epoca, come Aleksandr Skrjabin (1872-1915), Paul Dukas (1865-1935) e Béla Bartók (1881-1945).

Che nello stesso Zandonai comunque si sviluppi gradualmente l'idea di un'associazione tra la sua vibrazione sonora e la ricerca pittorica sulla luce del divisionismo di Giovanni Segantini (1858-1899) diventa chiaro nel momento in cui egli compone nel 1931 i *Quadri di Segantini*, non semplice tributo a un altro artista del Trentino, ma vero tripudio sonoro della tecnica della 'pulsazione' sonora. Tentare di stabilire una similitudine tecnica diretta tra il divisionismo e tale tecnica compositiva, come fecero alcuni recensori dell'epoca, sarebbe però azzardato, o meglio proprio campato in aria. Quello che i due procedimenti potrebbero avere in comune è piuttosto il fine, ovvero l'idea di riprodurre artisticamente con i mezzi propri delle rispettive arti l'effetto della luce attraverso la sua rifrazione o vibrazione nei differenti colori o timbri.

Negli anni immediatamente precedenti la *Primavera in Val di Sole* anche Dukas e Bartók rappresentano musicalmente flussi di luce e colore utilizzando una tecnica analoga a quella della 'pulsazione', curiosamente in due opere accomunate dall'avere come soggetto la storia di

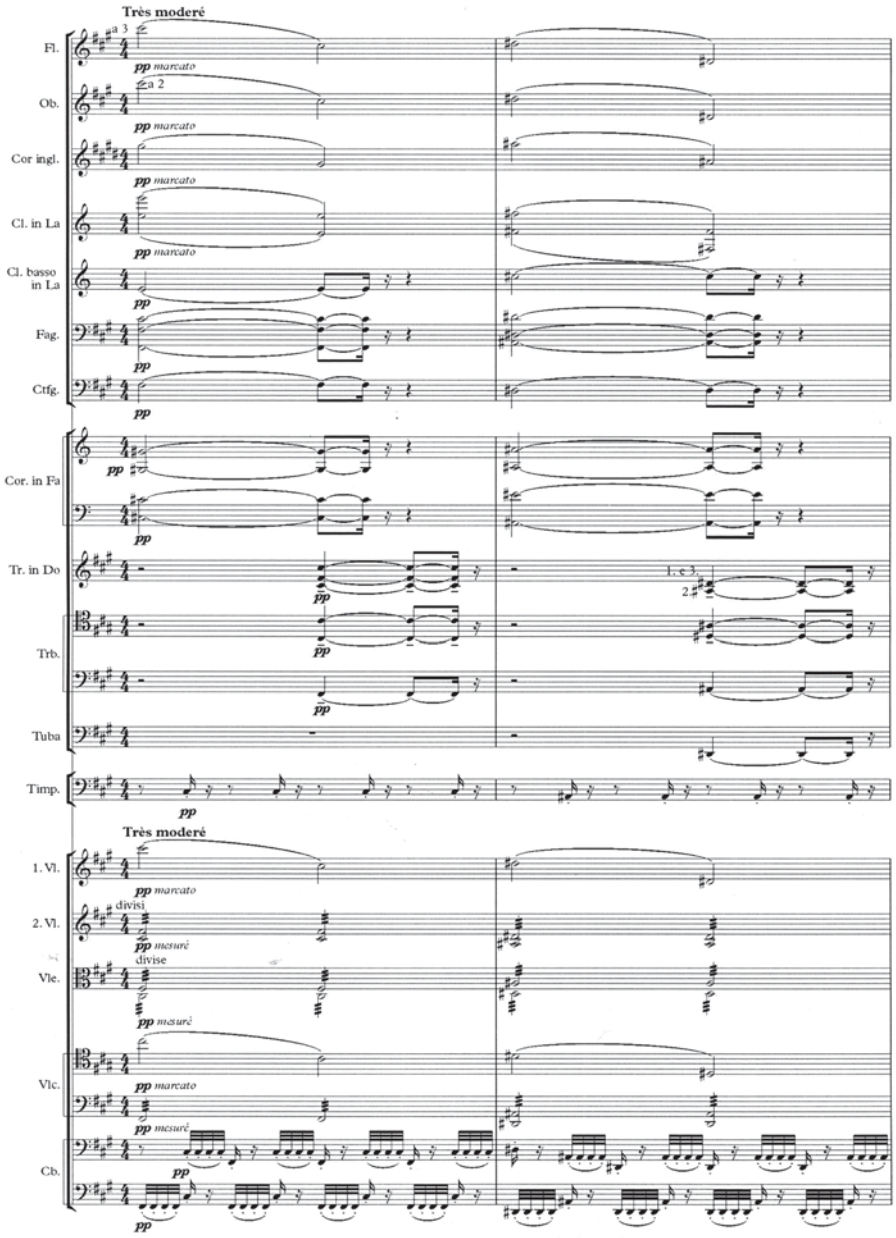


Es. 7 - Wagner, *Parsifal*.

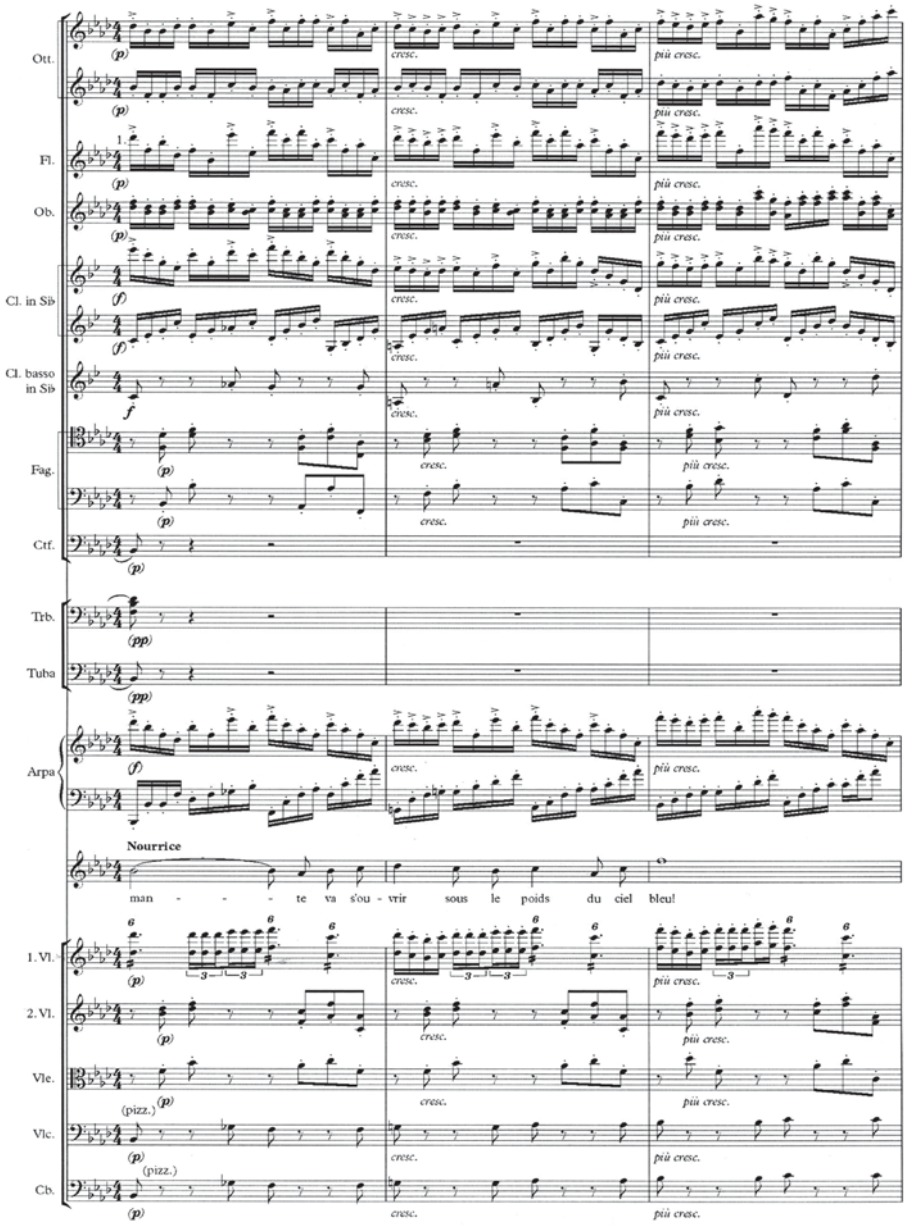
Barbablù, ovvero *Ariane et Barbe-Bleue* (1907) di Dukas e *A Kékszakállú herceg vára* (1911, Budapest 1918) di Bartók. Mentre il fatto che la rappresentazione dell'atto unico di Bartók sia avvenuta solo nel 1918 esclude definitivamente la possibilità che Zandonai potesse conoscerlo all'epoca in cui componeva la *Primavera in Val di Sole*, la presenza della partitura di Dukas nella biblioteca di Zandonai è accertata, il che lascia aperta l'ipotesi che la vicinanza tra il procedimento di Dukas e la tecnica di Zandonai possa non essere una mera coincidenza. Sia nell'opera di Dukas sia in quella di Bartók vi sono scene in cui all'apertura di svariate porte corrispondono determinate tonalità di luce e colore, nel primo caso associate a pietre preziose e a tonalità timbri e ritmi precisi, laddove il materiale tematico resta identico, e nel secondo associate a luoghi simbolici e musicalmente differenziate in tutti i parametri. Quello che accomuna i due esempi e li distingue da altre sperimentazioni come quelle di Skrjabin è la ricerca di una tecnica compositiva in cui le diverse tonalità di colore possano essere associate non solo a determinati timbri, accordi e altezze, ma anche a uno specifico fluire ritmico di figure ricorrenti capace di strutturare intere sezioni. Al contrario, nell'inventiva continuamente cangiante del *Promethée*, *ou le Poem du feu* di Skrjabin (1911), il flusso ritmico non si stabilizza mai per più di poche battute, salvo nel finale. Nell'*Ariane et Barbe-bleue* fin dall'inizio del primo atto la costruzione di sezione su moduli ritmici è pressoché una costante, e le differenze tra l'oscurità iniziale e le differenti lucentezze delle pietre preziose dietro le prime sei porte è data dal tipo di modulo ritmico, dalla presenza di altre figure periodiche e dalla strumentazione. Basta un confronto tra la prima pagina dell'opera e la scena culminante dei diamanti dietro alla sesta porta per verificare anche a occhio le differenze (v. esempi musicali 8 e 9).

La costruzione della frase nel passaggio di Dukas, pur mostrando molte affinità con la tecnica di Zandonai, resta meno trasparente e tutto sommato più vicina al modello wagneriano, in quanto le diverse figurazioni veloci si sovrappongono creando una cascata sonora i cui i vari elementi sono difficilmente distinguibili tra di loro. Nella sua trasparenza la musica di Zandonai mostra piuttosto una vicinanza maggiore con certi passaggi di Claude Debussy (1862-1918), i quali però a loro volta appaiono tendenzialmente più frammentari rispetto alla continuità della 'pulsazione' di Zandonai.

I vari esempi riportati non sono casi isolati, ma fanno parte di una corrente musicale più ampia che coinvolge a vario grado molti compositori dell'epoca, senza per forza essere collegabile a una ricerca di effetti pittorici nell'ambito musicale. Pagine simili a quelle di Zandonai e

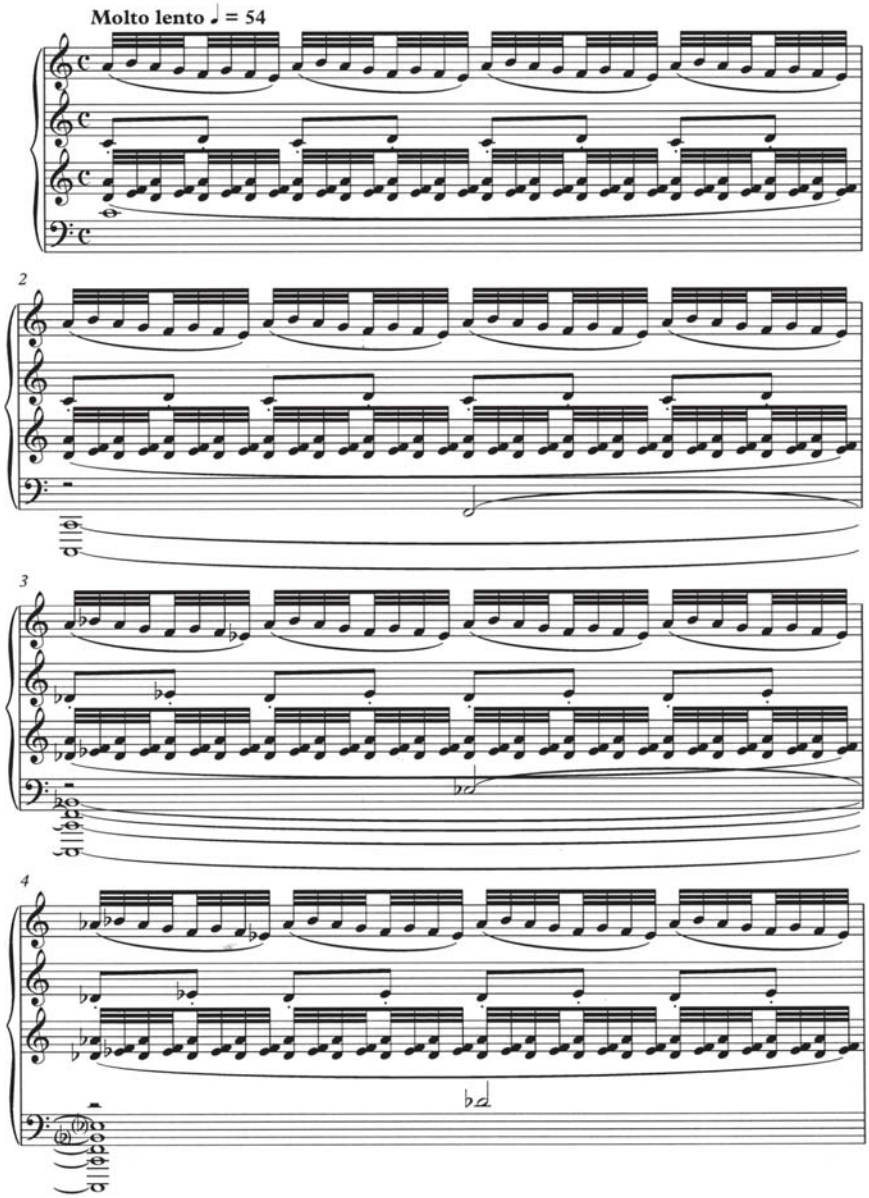


Es. 8 - Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue*.



Es. 9 - Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue* (inizio).

Dukas si possono trovare in composizioni coeve di Maurice Ravel (1875-1937), Franz Schreker, Leoš Janáček (1854-1928) o anche Ottorino Respighi (1879-1936), giusto per fare qualche esempio. All'interno di questa corrente però la 'pulsazione' di Zandonai mantiene caratteristiche individuali distinte, equidistante tanto dalle nebulose create dalla sovrapposizione di metri diversi, armonie discordanti o ritmi irregolari, quali compaiono per esempio all'inizio rispettivamente del *Daphnis et Chloé* di Ravel (1912) o di *Die Gezeichneten* di Schreker (1915), quanto dalla ricerca ritmica di Igor Stravinskij (1882-1971) o dall'esaltazione motoria che può contraddistinguere le composizioni di Janáček, Sergej Prokof'ev (1891-1953), o, più tardi, Bohuslav Martinů (1890-1959). Non che la concentrazione del discorso musicale sull'elemento ritmico sia completamente estranea allo stile di Zandonai, ma essa si trova utilizzata più che altro in campo operistico a fini espressivi e di caratterizzazione psicologica, associata a personaggi grotteschi, come per esempio Gianciotto e Malatestino nella *Francesca da Rimini* (1914), oppure a situazioni in qualche modo estreme, come nella *Cavalcata* da *Giulietta e Romeo* (1922). Tra i compositori italiani dell'epoca quello che forse arriva a comporre pagine anche timbricamente affini allo stile di Zandonai è Respighi. Se però nel 1914, all'epoca in cui Zandonai componeva appunto la *Primavera in Val di Sole*, Respighi sembrava ancora decisamente orientato in tutt'altra direzione, come dimostra per esempio la *Sinfonia drammatica* (1914), tutta incentrata sul modello straussiano e sull'elaborazione tematica, anche in seguito i momenti di vicinanza sembrano essere solo occasionali. Per esempio le 14 battute strumentali che aprono l'Epilogo del *Belfagor* (1923) potrebbero all'ascolto essere tranquillamente scambiate per un pezzo tipico di Zandonai (v. esempio musicale 10), ma si tratta di un segmento non estesissimo e del tutto secondario rispetto a quelli più tipici di Respighi caratterizzati da una dimensione monumentale del suono ottenuta attraverso una marcata scansione degli accenti della battuta con uso abbondante di percussioni e toni gravi, com'è, tanto per restare nel *Belfagor*, il finale dell'opera. Anche in *La nave* (1918) di Italo Montemezzi (1875-1952) compaiono svariati passaggi che mostrano una certa affinità con la tecnica di Zandonai. Montemezzi però adotta tendenzialmente una scrittura più semplice, riducendo ulteriormente il numero delle figure musicali in gioco, evitando del tutto sovrapposizioni di metri diversi e facendo ricorso solo occasionalmente a slittamenti di accenti. Nel suo caso la relazione con la pittura musicale appare del tutto occasionale, il discorso resta tendenzialmente legato alla dimensione temporale e la tecnica musicale della ripetizione periodica di una cellula diviene spesso puro elemento formale.



Es. 10 - Respighi, *Belfagor*.

Musica, spazio e tempo

Alla ricerca timbrica e alla sospensione temporale si aggiunge in Zandonai una particolare esplorazione del rapporto tra musica e spazio, inteso sia come spazio fisico sia come spazio mentale e di percezione. Anche quello della ricerca del rapporto tra suono e spazio era un tema molto diffuso tra i compositori dell'epoca, non solo europei – si pensi ad esempio all'americano Charles Ives (1874-1954). Se nella musica tonale la dimensione dello spazio d'inizio Novecento è tendenzialmente sostituita da quella di un tempo consequenziale e direzionato, è possibile dividere l'esplorazione dei rapporti tra suono e spazio in tre categorie differenti, ognuna delle quali ha un differente rapporto con la dimensione temporale: una prima categoria è quella dello spazio interno al suono, ovvero di uno spazio polifonico che si sostituisce alla dimensione temporale; una seconda è quella di uno spazio fisico, nel quale varie fonti sonore sono dislocate a varie distanze, mentre i vari tempi dei differenti eventi musicali si sovrappongono, quindi una dimensione sincronica; la terza è quella della costruzione percettiva di una lontananza, fisica o temporale, attraverso il suono, ovvero un tipo di ricerca in cui la percezione si confonde con la memoria. Alla prima categoria appartengono soprattutto i compositori che intendono per spazio sonoro uno spazio polifonico nel quale la struttura musicale non segue più in modo consequenziale i rapporti di tensione e risoluzione propri del sistema tonale, ma si costruisce sulle relazioni tra gli intervalli e sui rapporti tra le voci, il più delle volte permutando semplicemente pochi rapporti intervallari di base. I compositori che si spingono più in là in tale direzione sono quelli della Seconda Scuola di Vienna. Zandonai sicuramente conosceva la musica giovanile di Arnold Schönberg (1874-1951), dato che possedeva la partitura del *Pelleas und Melisande* (1903, pubblicata nel 1912). Nella stessa direzione si muovono però anche altri compositori, tra cui Alexander Zemlinsky (1871-1942) o Ferruccio Busoni (1866-1924). Da tutto un altro punto di vista la reazione tra musica e spazio viene affrontata da Debussy, che trasforma uno spazio fisico in uno spazio del suono, giustapponendo una serie di oggetti sonori senza alcuna consequenzialità temporale. Si tratta di un modello seguito solo in parte da Zandonai, che, pur evitando le categorie di tema e sviluppo, tende comunque a legare le varie sezioni e le varie figure musicali in un contesto formale estremamente chiaro e solitamente non aperto.

Un caso particolare di combinazione di tutti e tre gli aspetti della ricerca dei rapporti tra suono e spazio è quello di Gustav Mahler (1860-

1911). In Mahler l'interesse per la polifonia si allarga sia a una vera e propria spazializzazione della musica, con segmenti dell'orchestra posti fisicamente altrove, sia all'esplorazione della semplice percezione di una distanza, per esempio attraverso l'intrusione di timbri inusuali o di un tipo di scrittura che sospende momentaneamente la scansione del tempo. La lontananza si fa in Mahler non di rado anche temporale, attraverso un particolare uso sia di citazioni e autocitazioni, sia di quella che per brevità si potrebbe definire una particolare curvatura del materiale musicale, da Mahler sviluppato in un continuo gioco con la dimensione della memoria, come evidenziato già da Adorno nel suo saggio sul compositore[1]. Una conoscenza della musica di Mahler da parte di Zandonai non è attestata, eppure la cadenza che chiude il primo atto della *Francesca da Rimini* ha per così dire un sapore mahleriano talmente inconfondibile da lasciare perlomeno aperta l'ipotesi.

L'esplorazione dello spazio sincronico è molto presente nelle opere di un altro compositore per molti versi affine a Zandonai, pur trattandosi probabilmente solo di una coincidenza, ovvero Schreker. Nel suo caso la spazializzazione è realizzata attraverso la disposizione di orchestre, cori e canti fuori scena o anche gruppi orchestrali sulla scena, talvolta direttamente sovrapposti anche in modo discordante all'orchestra in buca, mentre la sincronicità è realizzata attraverso la sovrapposizione di controscene o di canti fuori scena all'azione principale, provocando un particolare effetto spaziale che spezza la consequenzialità musicale e al tempo stesso sembra relativizzare l'azione principale mentre in realtà la carica di una tensione nuova – secondo un procedimento che sarà trasposto molto più tardi in termini filmici – nella contrapposizione di scena e controscena. Tracce di semplice dislocazione di differenti fonti sonore sono presenti anche in molti operisti italiani, da Giacomo Puccini (1858-1924) a Pietro Mascagni (1863-1945) a Ruggero Leoncavallo (1857-1919) a Umberto Giordano (1867-1948), pur se solo in casi molto rari si arriva a una vera e propria sovrapposizione di spazi sonori differenti, come accade per esempio nel secondo atto di *Tosca* (1900). La possibilità di relativizzare la presenza scenica dei protagonisti e soprattutto di spezzare il filo dell'azione principale sovrapponendovi una controscena invece in Italia appare essere pressoché un tabù. Di solito le scene che nel libretto sono strutturate in questo modo sono realizzate

---

1 Cfr. Theodor W. Adorno, *Mahler: eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1960; traduz. italiana di G. Manzoni in: *Mahler. Una fisiognomica musicale*, Torino, Einaudi, 2005.

poi musicalmente come un mosaico di brevi segmenti eterogenei, in alcuni dei quali possono comparire occasionalmente anche i personaggi principali del dramma. Tanto più impressionante e moderno appare in questo senso il caso di Zandonai, che per tre opere consecutive arriva a ideare soluzioni musicali talmente audaci per il teatro dell'epoca da cadere sotto una cappa d'incomprensione che sembra perdurare fino a oggi. È il caso della scena nell'osteria nel secondo atto di *Conchita*, di quella nel Circo in *Melenis* (1912) e di tutta la prima metà del secondo atto di *Francesca da Rimini* – tutte scene in cui la sovrapposizione di diversi piani d'azione è realizzata musicalmente attraverso una sincronicità di piani musicali anche spazialmente distinti, che interferiscono continuamente l'uno con l'altro, relativizzando o, nel caso della scena del Circo in *Melenis*, annullando quasi del tutto la presenza dei personaggi principali. La mancanza di scelte altrettanto audaci nei lavori strumentali è probabilmente dovuta all'assenza di una componente drammaturgica, mentre per contro in essi si fa particolarmente evidente il percorso formale nel quale tali ricerche dei rapporti tra suono e spazio s'inseriscono con risultati talvolta conflittuali.

Quartetto in sol maggiore

Mentre le sperimentazioni sullo spazio sonoro nella produzione giovanile sono solo racchiuse in nuce nella suggestione continuamente ricorrente di un altrove di suoni e paesaggi lontani nei titoli o nei testi musicati, come ad esempio la primissima lirica *Un organetto suona per la via* (1895), che si conclude col verso «e penso a te, che sei così lontano»; oppure *Lontananza (Notturno)* (intorno al 1895) per violino e pianoforte; *Gemono i violini* (1896) per voce, due violini e pianoforte, il cui primo verso recita: «Gemono i violini lontano, nella notte»; *Lontana* (intorno al 1901) su testo di Pascoli per canto e pianoforte, e soprattutto «Lontano, lontano, lontano», la serenata di Riccardino da *L'uccellino d'oro* (1907), la tecnica della 'pulsazione' appare come caratteristica dello stile di Zandonai fin dalle composizioni precedenti la grande stagione operistica.

La ricerca di un equilibrio tra la forma e quella che si può definire una prima intuizione della 'pulsazione' si trasforma nel giovanile *Quartetto in sol maggiore* del 1904 in una sorta di conflitto sotterraneo tra le due dimensioni. La preoccupazione formale è in questo caso deducibile già dal semplice titolo *Quartetto*, che fa esplicito riferimento a una struttura formale data e consolidata da una tradizione, laddove Zandonai,

sia all'epoca sia in seguito, normalmente aggira il problema affidandosi a titoli suggestivi che hanno la funzione di focalizzare l'attenzione sul contenuto espressivo dei pezzi o comunque di lasciare spazio a una certa libertà formale.

Purtroppo la documentazione epistolare che possa in qualche modo chiarire quale occasione spinse nel 1904 Zandonai a comporre esplicitamente un quartetto è completamente assente. Bisogna notare che il compositore già altre volte in precedenza si era cimentato con la formazione quartettistica, per esempio nel 1899 con una *Berceuse* e forse anche un *Tempo di Minuetto* (purtroppo i dati relativi a questa composizione sono incerti) e nel 1900 con un *Quartetto* che potremmo definire di prova, probabilmente eseguito solo in forma privata. La composizione di un *Quartetto* era tutt'altro che inusuale nel panorama musicale italiano dell'epoca. Se l'Italia d'inizio Ottocento, sotto la spinta dei quartetti di Luigi Boccherini (1743-1805) e l'influenza di Giovanni Simone Mayr (1763-1845), poteva già vantare una discreta tradizione quartettistica, che contava tra i suoi adepti Gioacchino Rossini (1792-1868) e, con ben 18 quartetti, Gaetano Donizetti (1797-1848), si ha, partire dal 1858 con la produzione quartettistica dell'ultimo Giovanni Pacini (1796-1869) e con la pressoché concomitante fondazione nel 1861 della Società del Quartetto di Firenze per opera di Giovanni Gualberto Guidi (1817-1883) e Abramo Basevi (1818-1885), una rinascita dell'interesse italiano per il genere, sostenuta dalla diffusione del repertorio quartettistico classico e romantico attraverso una serie di concerti e incentivata da concorsi, commissioni ed esecuzioni delle nuove composizioni dei vincitori e dei commissionati, tra i quali ultimi spicca per l'appunto Pacini[2]. Nella lista dei nomi dei vincitori dei concorsi, in mezzo a illustri sconosciuti come il fiorentino Francesco Anichini (1830-1901) o il livornese Ettore Fiori (1825-1898), a celebrità locali come Ferdinando Giorgetti (1796-1867), che aveva suonato giovanissimo nell'orchestra da camera di Elisa Bonaparte (1777-1820) ed era al tempo insegnante al Liceo Musicale, a celebrità straniere come il musicologo violinista e compositore Friedrich Wilhelm Langhans (1832-1892), e a personaggi bizzarri come il vincitore del concorso del 1863 Giovanni Battista Croff

---

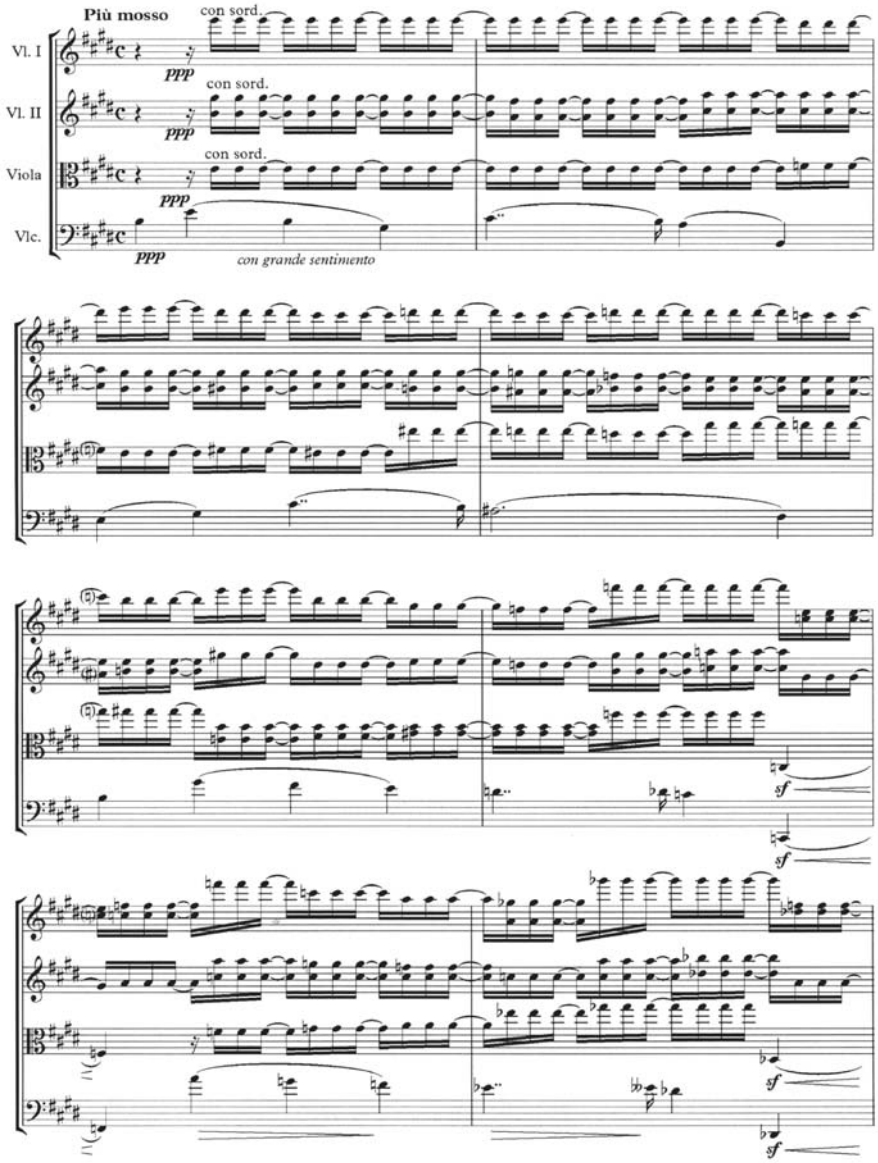
2 Dell'argomento si è occupato in maniera particolare Guido Salvetti, *Una vecchiaia avventurosa: i quartetti d'archi di Giovanni Pacini*, in: Marco Capra (a cura di), *Intorno a Giovanni Pacini*, Pisa, ETS, 2003, pp. 269-276; *I quartetti di Beethoven nella «rinascita strumentale italiana» dell'Ottocento*, «Analecta Musicologica», xxii, 1984, pp. 479-495; *Luigi Boccherini nell'ambito del quartetto italiano del secondo Settecento*, «Analecta Musicologica», xii, 1973, pp. 227-252.

(1802-1868), compositore, professore di armonia al Conservatorio di Milano, ma anche pittore di paesaggi e maggiore garibaldino, si trovano anche il giovane Giulio Ricordi (1840-1912), vincitore nel 1864, e soprattutto Giovanni Bottesini (1821-1889), già da tempo attivo come virtuoso e operista, e vincitore nel 1862 col suo *Quartetto in re maggiore*, sua terza incursione nel genere quartettistico. La Società del Quartetto di Firenze chiuse la sua attività concertistica nel 1870, non da ultimo a causa dell'indifferenza dei cittadini e dello scarso sostegno delle istituzioni, ma nel frattempo nel 1864 Arrigo Boito (1842-1918) aveva fondato a Milano assieme a Tito Ricordi (1811-1888) e ad altri cultori della musica un'altra Società del Quartetto, attiva ancora oggi, corredata anch'essa di stagione concertistica e concorso. Vincitore del primo concorso nel 1864 fu Antonio Bazzini (1818-1897) col suo primo *Quartetto*, cui ne seguirono altri cinque, pietra miliare della rinascita della letteratura quartettistica in Italia. Su una polarità in un certo senso opposta si trova la figura di un compositore come Giovanni Bolzoni (1841-1919), il quale, più conosciuto per le sue opere sinfoniche, al concorso del 1878 riuscì ad aggiudicarsi primo e secondo premio rispettivamente col *Quintetto in re maggiore* per pianoforte e archi e col *Quartetto in la maggiore*, proseguendo poi però la produzione quartettistica con romanze dai titoli variamente suggestivi, come avrebbe potuto fare appunto anche Zandonai. La benedizione al rinnovato interesse per il quartetto in Italia la conferì però senz'altro l'omaggio al genere tributato da Giuseppe Verdi (1813-1901) nel 1873. Nello stesso anno componeva un quartetto anche Alfredo Catalani (1854-1893), molto attivo in quel periodo anche sul piano della produzione sinfonica. Una sua successiva romanza per quartetto confluirà nella partitura di *La Wally* (Milano, 1892). Al genere quartettistico contribuirono anche Franco Faccio (1840-1891) con un quartetto nel 1864, Luigi Sangermano (1846-1904), Umberto Giordano con un *Quartetto* e una *Suite* per quartetto nel 1890, prima della sua prima opera, Alberto Franchetti (1860-1942) nel 1902 con delle *Variazioni* per quartetto (perdute), e lo stesso vecchio maestro di Zandonai Vincenzo Gianferrari (1859-1939), oltre, se si vuole, al giovane Ferruccio Busoni, che appena giunto a Lipsia nel 1886 ne compose due. Subito dopo Zandonai comporranno quartetti anche nel 1906 Ildebrando Pizzetti (1880-1968) e nel 1909 Respighi, che già nel 1902 si era cimentato in un Quintetto.

È possibile (direi addirittura probabile) che Zandonai abbia composto il suo *Quartetto* come biglietto da visita per entrare in contatto con la cerchia dei salotti milanesi e in particolare con Boito: qualche mese dopo la composizione si ha difatti notizia di un'audizione di Zan-

donai nella casa milanese della compositrice trentina Elvira de' Gresti (1846-1937). Già circa due mesi dopo Zandonai entrava in contatto con l'editore Ricordi e conosceva personalmente Arrigo Boito, incontro che segnò una svolta decisiva nella sua carriera.

Zandonai non si rifà esplicitamente ad alcun modello precedente, e cerca di inserirsi nel panorama quartettistico mantenendo uno stile del tutto personale, l'operazione però in questo caso riesce solo a costo di conflitti e compromessi. Esteriormente il *Quartetto in sol maggiore* rispetta tutti i canoni del genere, con la sequenza dei quattro movimenti classici, ognuno dei quali reinterpreta, talvolta con qualche libertà, le strutture formali tradizionali, in un contesto armonicamente variegato e tutt'altro che banale. Il conflitto tra forma e suono si verifica a un livello più profondo, nella scrittura. Già nel primo movimento, a fronte di un primo tema in cui i quattro strumenti si comportano come quattro voci indipendenti, pur se in una scrittura polifonica non complessa, muovendosi armonicamente tra dominanti doppie e triple, si ha un secondo tema che, oltre alla sorpresa di spostarsi nell'area della sottodominante minore e di presentarsi armonicamente al contempo più ambiguo e meno articolato, abbandona ogni polifonia, consistendo in una semplice melodia prima all'unisono poi all'ottava nei violini, sostenuta da una figura ritmica ripetuta nella viola e nel violoncello. Nel successivo sviluppo, dopo poche battute di avvio che riaccennano al primo tema, comincia una lunga sezione in cui un ostinato dei violini si accompagna a una progressione melodica di viola e violoncello. Tale passaggio si distingue strutturalmente dal secondo tema in quanto non caratterizzato esclusivamente dalla melodia, ma interpretato ancora in senso tensivo e integrato nella struttura della forma-sonata, tale da sfociare su un proseguimento dello sviluppo in cui scrittura polifonica ed elaborazione tematica tornano in primo piano. Si tratta però di un episodio tutt'altro che passeggero: non solo i passaggi omofonici ritornano con una frequenza tale da spostare l'equilibrio dell'intera composizione verso un continuo contrasto tra le due scritture musicali, ma praticamente l'intero Adagio è costruito secondo il concetto omofonico del secondo tema del primo tempo. Per 90 battute una figura di due crome seguite da altre due crome legate ondeggia quasi sempre su almeno due e talvolta anche tre degli archi tra il registro acuto e quello centrale e solo verso la fine anche in quello basso creando un continuo tessuto sincopato su cui si muove una melodia resa molto mobile dal fraseggio, di modo che, se anche non si effettua il continuo slittamento tra i due piani come tipico di opere successive, pure i due percorsi proseguono in una sorta di reciproca indifferenza (v. esempio musicale 11). Anche l'armonia continua ad aggirarsi attorno ad alcuni



Es. 11 - Zandonai, *Quartetto* (Adagio).

toni centrali sostanzialmente procedendo per scivolamento. I salti nelle singole voci difatti riprendono lo stesso suono un'ottava sopra oppure si ricollegano al suono di un altro strumento proseguendone la linea, rendendo continuamente cangiante anche il timbro. Si tratta in definitiva di una prima versione della 'pulsazione'.

Senza stare a sottolineare come altri segmenti simili penetrino anche nella struttura dell'Allegro finale, è però possibile rimarcare come pagine del genere siano tutt'altro che tipiche nella letteratura quartettistica italiana dell'epoca, e come queste sezioni, annullando la concatenazione armonica, lo sviluppo tematico e la polifonia, si mettano di traverso rispetto alla concezione formale tradizionale del quartetto. L'impressione finale è che, nonostante Zandonai riesca mirabilmente a rimettere in equilibrio tutti gli elementi raggiungendo un prodotto finale coerente, egli si sia sostanzialmente sforzato di inserire le proprie caratteristiche stilistiche all'interno di una struttura data e a esse estranea, col rischio evitato per un soffio di scardinarla dall'interno.

Serenata medioevale

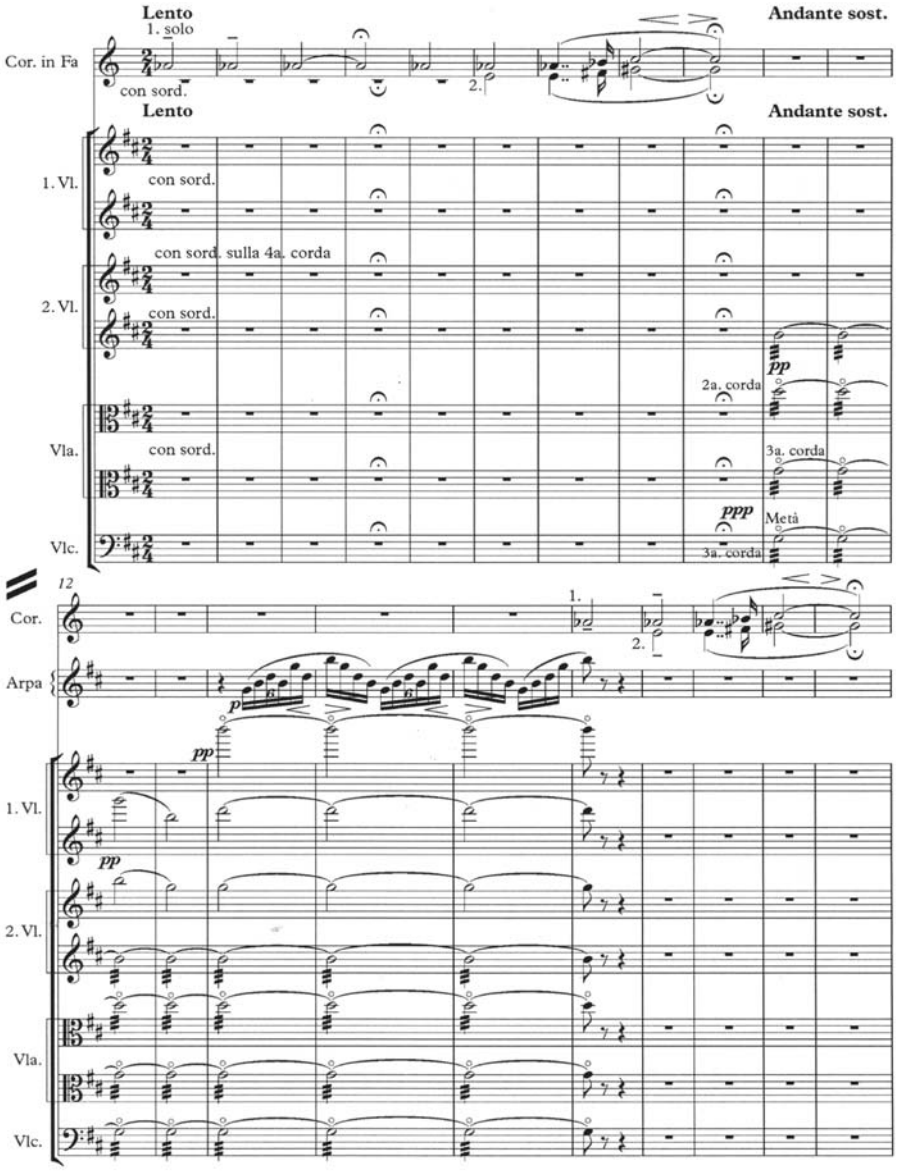
Cinque anni dopo il *Quartetto in sol maggiore* Zandonai non ha più bisogno di ottenere una patente ufficiale di compositore cimentandosi con generi classici, anzi si trova in procinto di affermarsi come compositore moderno di tendenza. È in tale contesto che s'inserisce la *Serenata medioevale* (1909) per violoncello, due corni, arpa e archi. Composta praticamente in contemporanea con *Conchita*, per l'esattezza tra la composizione del secondo e quella del terzo atto dell'opera, e concepita inizialmente come un pezzo «piccante andaluso», come Zandonai scriveva in una lettera a Gianferrari, intessuto del materiale folkloristico raccolto dal compositore in Spagna durante i suoi studi per l'opera, e quindi, se si può dir così, quasi come suo correlato, la *Serenata medioevale* si trasforma in tutt'altro, su suggerimento dello stesso Gianferrari, che metteva in guardia Zandonai dal dedicarsi al genere scherzoso nel quale versavano i suoi «colleghi compositori»[3], per divenire paradossalmente nel 1912, al momento della pubblicazione presso Ricordi, correlato della successiva *Francesca da Rimini*. Non è dato sapere con certez-

[3] Lettera di Zandonai a Gianferrari del 5 novembre 1909, in: Claudio Leonardi (a cura di), *Riccardo Zandonai*, *Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari*, *l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983.

za a quali altri compositori si riferisse il Gianferrari, anche se nel gruppo è forse da inserirsi il compositore trentino Giacomo Sartori (1860-1946), famoso per i suoi pezzi per strumenti a plettro. Certo è che, pur non avendo la musica del brano di Zandonai alcunché di 'medioevale', egli si ricollega quasi solo in virtù del titolo a una corrente espressiva che, senza essere mai stata del tutto abbandonata in Italia, stava per tornare in auge dopo l'ubriacatura del cosiddetto 'verismo'. A testimoniarlo è soprattutto il nuovo dilagare di opere di ambientazione medioevale o rinascimentale sulle scene italiane in quegli anni, come *Paolo e Francesca* (1907) di Luigi Mancinelli (1848-1921), *Gloria* (1907) di Francesco Cilea (1866-1950), *Isabeau* (1911) e *Parisina* (1913) di Mascagni, *L'amore dei tre re* (1913) Montemezzi, *Abisso* (1914) di Antonio Smareglia (1854-1929) e *Canossa* (composto nel 1911 e rappresentato nel 1914) di Gian Francesco Malipiero (1882-1973). Per una strana coincidenza inoltre proprio nello stesso anno della prima rappresentazione della *Francesca da Rimini* di Zandonai viene rappresentata a Parigi un'altra *Francesca da Rimini*, stavolta di Franco Leoni (1864-1937). Puccini, grande assente di questa prima ondata di soggetti medievali, contribuirà al filone poco dopo col *Gianni Schicchi* (1918), seguito nella scelta di un registro buffo o grottesco da Respighi col *Belfagor* e da Giordano con *La cena delle beffe* (1924). Lo stesso Zandonai dopo la *Francesca da Rimini* ricorrerà ancora due volte ad ambientazioni medievali con *Giulietta e Romeo* (1921) e *Giuliano* (1927).

Già nella concezione formale la *Serenata medioevale* si mostra particolarmente moderna: all'interno di una struttura complessiva che reca tracce dei quattro movimenti classici nella successione di *Lento-Andante sostenuto*, *Allegretto*, sezione cadenzale intermedia e ritorno dell'*Andante sostenuto*, si evidenzia fin dalle primissime battute un'idea di forma che, usando una terminologia di Salvatore Sciarrino, si può definire «a finestre»[4], basata interamente su un dialogo tra lontananza e vicinanza, sviluppando quindi in senso strumentale la ricerca sullo spazio sonoro che il compositore stava attuando nelle opere per il teatro. Al *Lento* del primo richiamo dei corni, posti secondo indicazione della partitura «in modo che la loro voce appaia lontana», rispondono nell'*Andante sostenuto* su tutt'altra armonia gli armonici in sordina degli archi, con arpeggi in sestine di semicrome nell'arpa, come se si trattasse di due mondi diversi ma ambedue lontanissimi (v. esempio musicale 12). Negli interventi

4 Cfr. SALVATORE SCIARRINO, *Le figure della musica da Beethoven ad oggi*, Milano, Ricordi, 1998.



Es. 12 - Zandonai, *Serenata medioevale* (inizio).

successivi degli archi in sordina, sempre inframmezzati dal ritorno della 'finestra' del corno, emerge progressivamente una melodia che dopo quattro battute di pulsazione emerge improvvisamente nella sua piena estensione e per così dire in vicinanza nel violoncello solista, aprendo quindi un ulteriore piano sonoro. Su un tappeto di sestine e terzine degli archi si dispiega quindi la melodia del violoncello, riflessa da frammenti melodici negli altri archi. Si ritrovano tutti gli elementi descritti sopra in relazione alla 'pulsazione', dall'autonomia della parte degli archi qua e là ritmicamente sfasata rispetto alla melodia, alla ricchezza della differenziazione timbrica minima, cui si aggiunge un continuo gioco di alternanza tra primo piano e sfondo del violoncello con gli archi, per cui di quando in quando il violoncello scivola in sottofondo mentre gli archi guadagnano il primo piano e imitano la melodia principale. Al tutto si sommano periodiche 'finestre' in cui riappare l'arpa, finché l'intero discorso d'improvviso s'interrompe col ritorno della sequenza dei corni dell'inizio. La 'pulsazione' appare però in modo molto più esteso e con tutte le caratteristiche già elencate nell'*Allegretto* seguente, coinvolgendo tutti i settori degli archi e l'arpa e differenziandosi in una serie di figure ritmiche (v. esempio musicale 13). Si tratta di un dato particolarmente significativo, in quanto è una delle prime volte in cui un'intera sezione musicale di una composizione strumentale di Zandonai è costruita formalmente attorno a questo principio. La forma a finestre si mostra come alternativa alla consequenzialità dello sviluppo tematico che il compositore aveva appena sperimentato nella sua piena intensità in alcune delle parti già composte di *Melenis.* La 'pulsazione' sospende il flusso temporale e si adatta pienamente al tempo tendenzialmente circolare dello Scherzo, di modo che ancora una volta il compositore realizza una sintesi tra elementi tradizionali e innovativi del suo linguaggio, aprendo la strada alla successiva sperimentazione nelle opere.

Primavera in Val di Sole

Il passo successivo verso una forma interamente costruita su principi musicali propri del suo stile compositivo Zandonai lo compie nella *Primavera in Val di Sole*, nella quale delle forme tradizionali resta al massimo lo schema tripartito di base, rintracciabile in ciascuna delle cinque 'impressioni'.

L'omaggio alla sua terra Zandonai lo compose per l'orchestra dell'Augusteo di Roma tra gli ultimi mesi del 1914 e i primi del 1915, con l'Austria entrata in guerra mentre il suddito asburgico Zandonai si tro-

Allegretto ♩ = 72
Cor. in Fa
Vlc. solo
Arpa
Allegretto ♩ = 72
1. Vl.
con sord. sulla 4. corda
pizz.
con sord.
pp come un'eco
2. Vl.
Vle.
arco
Vlc.
Vlc. solo
Arpa
arco
pizz.
Vle.
Vlc.
Cb.

Es. 13 - Zandonai, *Serenata medioevale* (Allegretto).

vava nella ancora non coinvolta Italia, sfuggendo al servizio militare o all'internamento, col risultato di vedersi confiscata nei primi mesi del 1915 la casa di Sacco e di trovarsi condannato per alto tradimento dal regime austriaco. Composta grossomodo nel periodo in cui i soldati austriaci si impossessavano delle case di Sacco e Rovereto da cui erano fuggiti i proprietari, la *Primavera in Val di Sole* finì col sommare a una valenza personale di profondo amore e dolore per la terra natia forzatamente abbandonata una valenza patriottica, tanto che il pubblico già alla prima del 28 febbraio 1915 gridava «Trento-Trieste!». Un anno dopo Rovereto veniva quasi rasa al suolo dai bombardamenti, paradossalmente però da quelli alleati italiani, e nonostante questo poco dopo occupata nuovamente dalle truppe imperiali austriache.

La *Primavera in Val di Sole* rappresenta quindi una terza tappa nello sviluppo promozionale di Zandonai: dopo essersi presentato come compositore serio col *Quartetto* e compositore modernista con la *Serenata medioevale*, egli si guadagna adesso, forse non proprio nolente, l'immagine di compositore nazionale. Può darsi che quest'immagine abbia promosso notevolmente l'immagine di Zandonai negli anni Venti, ma senza dubbio l'ha danneggiata notevolmente dopo la sua morte, accomunandola, nella diffusa diffidenza verso tutto ciò che durante il Ventennio fascista poteva essere definito 'nazionale', a quella di altri compositori frettolosamente bollati da una certa intellighenzia come arretrati, enfatici e rozzi, come per un certo tempo sono stati considerati Mascagni, Montemezzi, Respighi e Franco Alfano (1876-1954). Eppure nel suo carattere nazionale la *Primavera in val di Sole* mostra una particolare internazionalità: non può sfuggire la singolare coincidenza che ne vede la composizione affiancarsi, si potrebbe quasi dire sull'altro versante delle Alpi, a quella di *Eine Alpensinfonie* di Richard Strauss (1864-1949), terminata anch'essa nel 1915.

Particolarmente interessante è un confronto tra queste due composizioni alpine.

Una prima differenza formale è espressa già nei titoli, per cui *Eine Alpensinfonie* fa espressamente riferimento alla sinfonia, con tanto di tema, sviluppo e ripresa, in un gioco con la forma sonata visualizzata come un percorso di ascesa-stasi-discesa in cui ogni parte è collegata alle altre, mentre nel sottotitolo «impressioni sinfoniche per orchestra» della composizione di Zandonai vi è un riferimento sotterraneo alle *Images* di Debussy. La *Primavera in Val di Sole* si struttura difatti come sequenza di cinque quadri separati che appaiono quasi come istantanee nel tempo. Colpiscono però soprattutto le similitudini e le divergenze nell'affrontare il tema di fondo. Essendo ambedue le composizioni in

relazione con paesaggi molto simili tra di loro, è del tutto normale che esse abbiano in comune nella loro prima parte la pittura musicale di albe, boschi e ruscelli: luoghi e momenti per i quali esisteva già una lunga tradizione musicale almeno dalla *Pastorale* (1808) di Ludwig van Beethoven (1770-1827). Interessanti sono quindi le differenze. Intanto l'alba di Zandonai è 'triste', invece di essere un tripudio di luce solare che rompe le tenebre notturne come in Strauss. Ma diverso è anche il percorso complessivo: Strauss fa culminare la scalata del suo viaggiatore sulla vetta della montagna con una visione mistica che si ricollega al mondo dell'*Also sprach Zarathustra* (1896), riprende subito dopo la sua rivisitazione della *Pastorale* inserendo uno dei temporali più massicciamente strumentati della storia della musica, durante il quale l'intero tragitto dell'ascesa viene ripercorso all'inverso a rotta di collo, e completa il quadro simmetricamente col tramonto e col ritorno (naturalmente anche simbolico) della notte; Zandonai invece non sembra seguire un percorso vero e proprio, la sequenza dei quadri prosegue in maniera alquanto insolita con un movimento dedicato all'eco e uno che rappresenta uno sciame di farfalle. Di precedenti musicale per il fenomeno sonoro dell'eco, soprattutto operistici, se ne possono trovare diversi, ancorché non così estesi e complessi, ma le composizioni precedenti che abbiano come tema le farfalle sono decisamente poche – sostanzialmente solo i 12 brani per pianoforte op. 2 di Robert Schumann (1810-1856), che s'intitolano appunto *Papillons* (1829-1832), un balletto di Jacques Offenbach (1819-1880) intitolato *Papillon* (1860) in cui una fanciulla viene trasformata in farfalla, e un pezzo per flauto e pianoforte di Ernst Köhler (1847-1907), anch'esso dal titolo *Papillon*. Dubito fortemente che l'opera *La Falena* (1897) di Smareglia possa essere annoverato tra i precedenti. La scelta di Zandonai appare quindi come estremamente personale, quasi indice del ruolo chiave che ha *Sciame di farfalle* nell'economia della composizione. Ma se nella successione dei movimenti della *Primavera in Val di Sole*, parallelamente a *Eine Alpensinfonie*, si volesse comunque individuare anche la rappresentazione del tragitto di un viaggiatore verso la vetta con successivo ritorno, la differenza sarebbe ancora più sorprendente. Laddove il viaggiatore di Strauss nella solitudine della vetta trova una momentanea comunione mistica col sole che lo trascina verso una pienezza cosmica subito smarrita, il viaggiatore di Zandonai trova al culmine del suo percorso solo uno spazio vuoto. Ma è nella sua ridiscesa guidato dalle farfalle che il viaggiatore immaginario di Zandonai entra in comunione con tutti gli elementi, raggiungendo lo stato d'animo poetico descritto da Heinrich Heine (1797-1856) durante la discesa dal Brocken in *Die Harzreise* (1824):

> Unendlich selig ist das Gefühl, wenn die Erscheinungswelt mit unserer Gemütswelt zusammenrinnt, und grüne Bäume, Gedanken, Vögelgesang, Wehmut, Himmelsbläue, Erinnerung und Kräuterduft sich in süßen Arabesken verschlingen[5].

Ognuno dei cinque movimenti della P*rimavera in Val di Sole* si distingue interamente dagli altri nella strumentazione e nell'organizzazione sonora. Il contrasto più deciso si realizza tra le prime due impressioni sinfoniche: nella prima, *Alba triste*, la continuità del discorso è affidata a una linea melodica ascendente e discendente, che senza soluzione di continuità attraversa tutto il brano; nella seconda, *Nel bosco* si ha invece uno spazio musicale continuo formato da un campo armonico nel quale i singoli accordi sono generati semplicemente da spostamenti rispetto a un fulcro centrale. Vi manca qualsiasi tipo di direzionalità, e frammenti melodici appaiono e scompaiono come oggetti nello spazio. Un'ulteriore differenza riguarda l'organizzazione ritmica e timbrica. In *Alba triste* il movimento melodico si collega timbricamente a un progressivo allargamento che coinvolge l'uno dopo l'altro tutti i gruppi orchestrali, e ritmicamente a una scansione pressoché inesorabile di semiminime, corredata dalle inevitabili lievi varianti ritmiche proprie di Zandonai. Invece nell'impressione successiva *Nel bosco* la ritmica è continuamente variabile e tendenzialmente indefinita, e il fulcro timbrico e musicale da cui si diparte e in cui ritorna tutto il resto è rappresentato dagli onnipresenti archi divisi.

Anche gli altri movimenti si differenziano nel loro principio base, pure se forse non in maniera così lampante. La terza impressione sinfonica, *Il ruscello*, è percorsa da cima a fondo da un movimento costante di quintine di semicrome, che passano nel corso del brano dalle viole ai legni all'arpa all'intera orchestra, interrompendosi in un solo punto poco prima della fine. Allo scorrere continuo di tale figura si contrappone una melodia chiaramente delineata, quasi sempre affidata ai legni, e che è una variante della melodia del corno all'apertura di *Nel bosco.* Il quarto movimento, *L'eco*, è imperniato sulla variazione di una figura ritmica sincopata e di un timbro. La figura ritmica di base è composta da una pausa di croma seguita da croma e semiminima legate e da una semimi-

---

5 «È un sentimento di infinita beatitudine, quando il mondo esteriore fluisce in uno col mondo del nostro animo, e verdi alberi, pensieri, canti d'uccelli, malinconia, cieli azzurri, ricordi e il profumo dell'erba e dei fiori s'intrecciano in dolci arabeschi». HEINRICH HEINE, *Die Harzreise*, in: *Reisebilder* (1. Teil), Hamburg, Hoffmann u. Camp, 2. Auflage 1830, p. 222.

nima; il timbro centrale è quello del corno, allargato o spostato ora verso il registro grave dei legni, ora verso il trombone, in un costante gioco di avvicinamento, allontanamento ed eco di se stesso. *Sciame di farfalle*, infine, è organizzato attorno alle trasposizioni e alle varianti di una cellula di otto suoni che resta comunque sempre riconoscibile, in un gioco timbrico incentrato su legni, archi e strumenti a pizzico (ivi compreso il pizzicato degli archi), in cui gli ottoni fungono semplicemente da appoggio. Tale cellula trionfa poi, come accennato sopra, nella sequenza di ripetizioni finale.

Pur restando i confini tra le varie tecniche abbastanza fluidi, è possibile configurare uno schema della successione dei cinque movimenti in base a puri principi musicali, schema che, sorprendentemente, appare non così distante concettualmente dal modo in cui Schönberg pochi anni prima aveva organizzato i suoi *Fünf Orchesterstücke* Op. 16 (1909). Secondo questo schema, il primo movimento della *Primavera in Val di Sole* sarebbe incentrato sulla linea melodica, il secondo su un campo accordale, il terzo su un perpetuum mobile, il quarto su una figura ritmica e un timbro e il quinto su una cellula di otto suoni, cioè sostanzialmente su una sequenza di intervalli ricorrente.

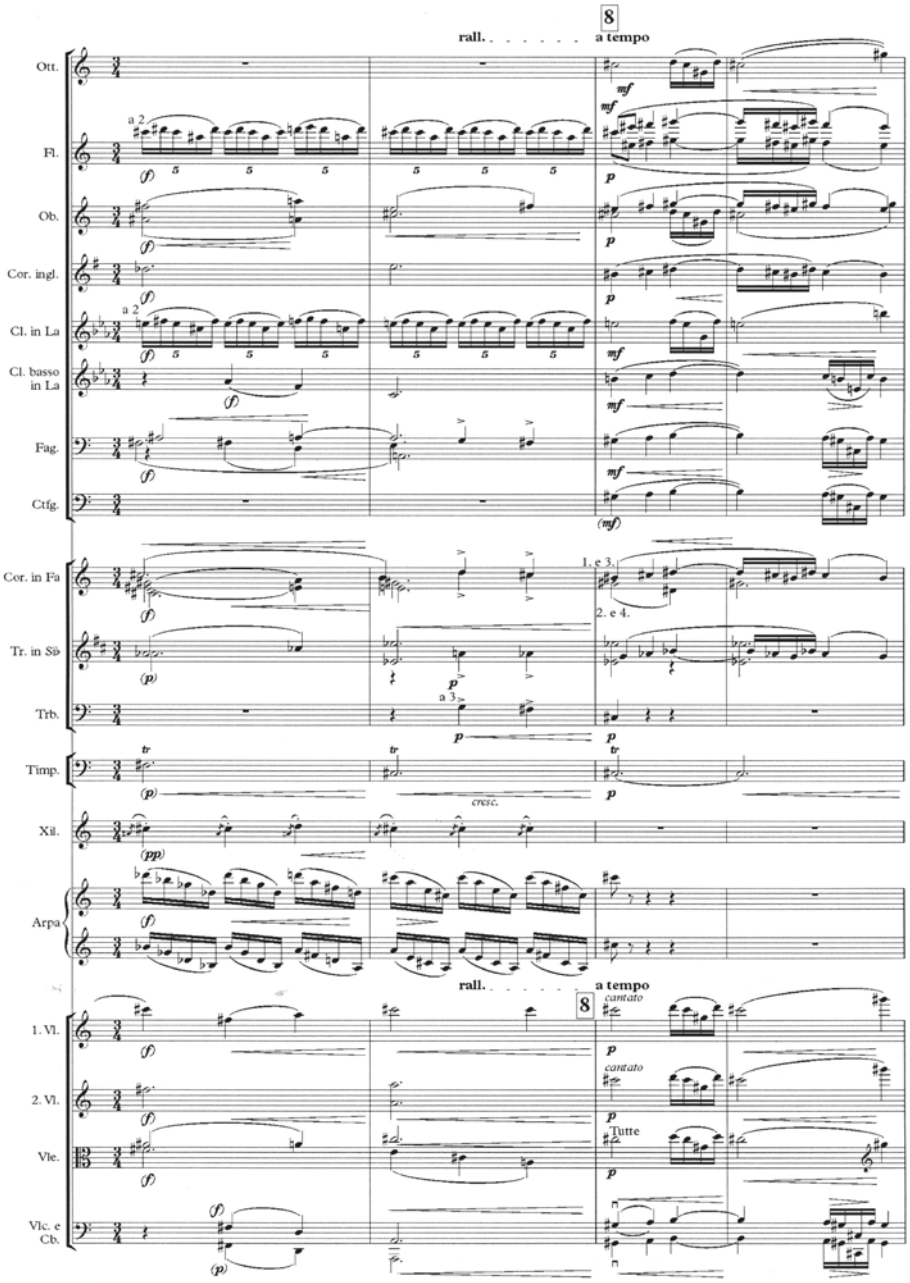
Zandonai però non si spinge così in là da assolutizzare i singoli aspetti del discorso musicale, lascia aperti i confini e mescola tra loro fattori anche molto eterogenei. Così, per esempio, l'idea che sul piano della pittura musicale la *Primavera in Val di Sole* sia a tutti gli effetti interpretabile anche semplicemente come una sequenza di impressioni paesaggistiche è rafforzata da una serie di dettagli sparsi nei vari movimenti. Nel primo movimento è previsto un pianoforte che imiti il suono delle campane in lontananza, secondo uno schema classico di accordi per quarte riconducibile allo scampanio e secondo una tecnica di straniamento timbrico per cui al posto del timbro autentico (campane) si ha un'imitazione (pianoforte) che deve ricreare all'orecchio l'impressione del suono autentico in distanza[6]. Nel secondo movimento è indubbio che i legni e gli archi in pizzicato imitino il canto degli uccelli. Nel terzo movimento il fluire continuo ma per così dire asimmetrico degli archi e le sonorità di arpa e xilofono rendono efficacemente l'idea dello scorrere vorticoso dell'acqua. Osservazioni simili si possono fare anche per

---

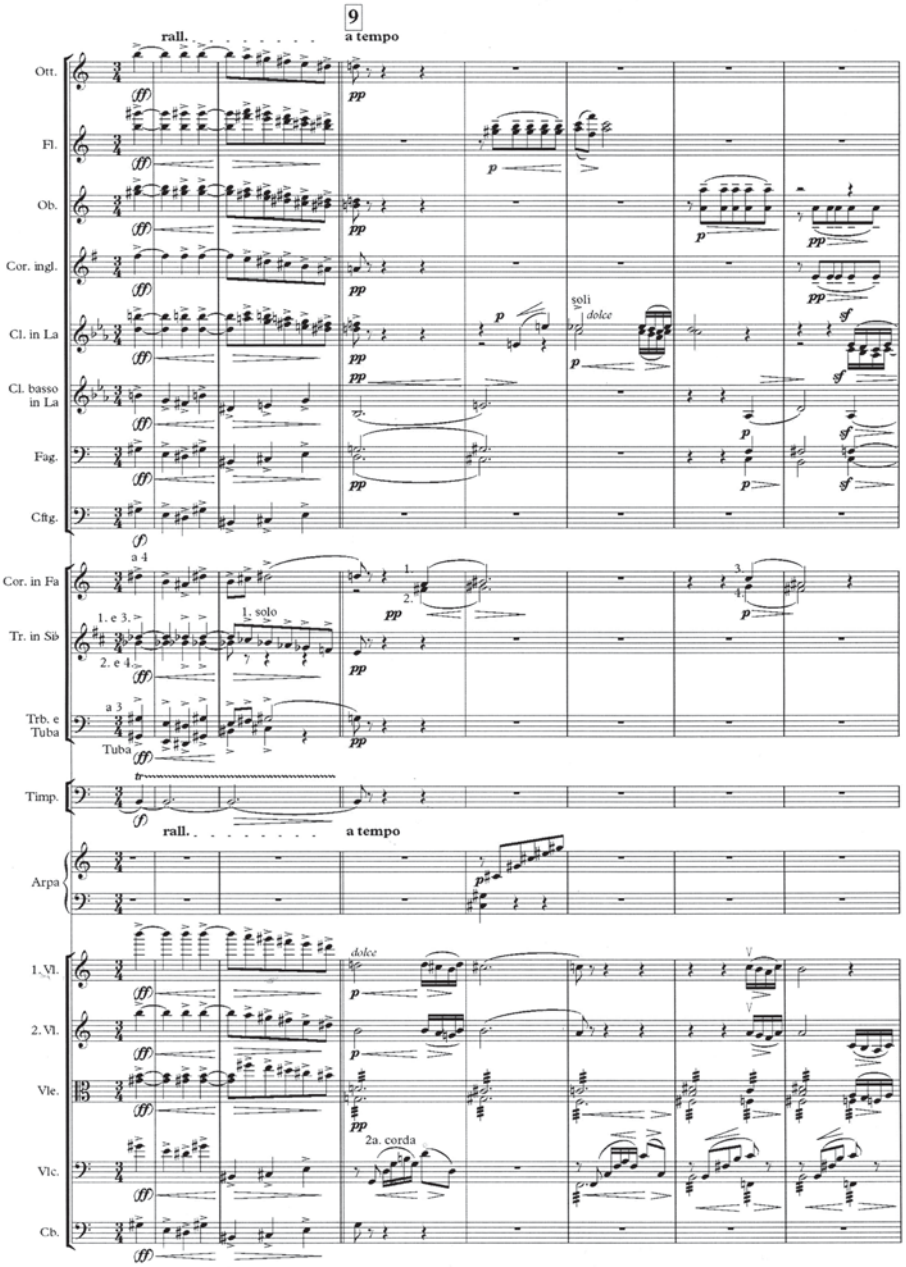
[6] Cfr. Jürgen Maehder, *Instrumentatorische Verfremdung im Frühwerk Gustav Mahlers*, pubblicato in cinese in: Kii-Ming Lo/Jürgen Maehder, *Shao nian mo hao - Ma le de shi yi chuan yuan*, Taipei, Gao Tan Publishing Co., 2010, pp. 151-188.

gli altri due movimenti. L'equilibrio tra i due principi musicali, quello astratto e quello concreto, è mantenuto attraverso una sorta di fluida trasformazione dall'una all'altra polarità, per cui per esempio gli accordi al pianoforte che nel primo movimento rappresentano lo scampanio lontano tornano nell'ultimo come semplice evento timbrico; i canti degli uccelli del secondo movimento sono momentanee concretizzazioni di una sostanza melodica che altrove si distende e dà luogo a tutt'altri risultati; lo scorrere musicale del ruscello è solo la concretizzazione fisica del principio della 'pulsazione', e il continuo rimbalzare del suono nell'eco rappresenta anche il frammentarsi della linea nello spazio. La 'pulsazione' ricompare pressappoco al centro di ogni movimento, giustificandone la struttura tripartita, quasi a simboleggiare la partecipazione diretta del compositore. Essa si confronta così ogni volta col principio base delle singole impressioni, palesandosi al contempo come elemento musicale di fondo, vero fulcro di ogni movimento. Assieme agli allentati richiami tematici tra i vari movimenti, essa conferisce maggiore unità all'insieme. La 'pulsazione' e temi hanno però anche un'altra funzione, legata alla dimensione del tempo.

Il disgregarsi del moto di semicrome al numero 8 del terzo movimento, lo sgretolarsi della melodia praticamente da una battuta all'altra dal *fortissimo* a piena orchestra alla fine di 8 al *piano* iniziale del numero 9 (v. esempi musicali 14 e 15), lo scivolare di tono, altezza e timbro della figura melodica, la ripresa frammentata del discorso subito dopo – sono tutti elementi difficilmente giustificabili solo dal punto di vista della pittura musicale o della forma. Perché in un pezzo basato sul perpetumm mobile precisamente quest'elemento deve essere sospeso nel punto culminante? E come mai un ruscello al punto di massimo vigore e presenza improvvisamente scompare e non si ode quasi più? Se con uno sforzo di fantasia si può accostare tale allontanamento improvviso alla trasformazione del ruscello in cascata, come avviene in *Eine Alpensinfonie*, e quindi raffigurarsi l'immaginario viaggiatore mentre dall'alto della cascata contempla il ruscello ormai lontano, l'associazione che in realtà sorge spontanea all'ascolto è che il ruscello si allontani non tanto nello spazio quanto nel tempo. La musica si fa memoria, i frammenti melodici che tornano sono citazioni sempre più sbiadite di qualcosa che non è più presente. E allora la successione dei cinque brani può essere letta, o meglio sentita, come successione di cinque stati della memoria – sorprendentemente simili a quelli indagati da Marcel Proust (1871-1922) nello svilupparsi della *Recherche du temps perdu* (1909-1922), ma dei quali è pregna anche la musica di Mahler, senza dimenticare quanto tutta la letteratura e la filosofia e persino la scienza dell'epoca siano per-



Es. 14 - Zandonai, *Il ruscello*.



Es. 15 - Zandonai, *Il ruscello*.

vase dalla problematica del Tempo, di un nuovo modo di percepire la realtà in cui le categorie di univocità e consequenzialità sono superate.

Tutto acquista in tal modo, in *Primavera in Val di Sole*, un senso nuovo, in cui i principi musicali astratti su cui si fonda l'architettura dell'opera non sono più indice di una sperimentazione linguistica, ma un modo per controllare razionalmente una materia troppo intensa sentimentalmente e troppo indefinita concettualmente. Secondo tale lettura dunque si attuerebbe qui un percorso in cinque tappe nel tempo e nella memoria.

Il moto spietatamente regolare, la netta linearità, le campane lontane, l'imponenza sonora, la tavolozza timbrica fredda e accecante e insomma tutte le caratteristiche pressappoco indefinibili che fanno di *Alba triste* un brano quasi impersonale e oggettivo, rimanderebbero a uno stato del sentimento in cui tutto è visto con distanza, nel suo insieme complessivo di qualcosa che ha un inizio un culmine e una fine, e che è già concluso e lontano. Al confronto, fin dalle prime battute di *Nel bosco* sembra che si schiuda il paese delle fate: tutto è meraviglioso, vago e indistinto, non vi è disegno che sia possibile seguire, l'intero panorama resta alla soglia della percezione razionale – un po' come l'improvviso affastellarsi di immagini, sensazioni e sentimenti provocato casualmente da una *madeleine* inzuppata nel tè. Tutti gli elementi musicali allora si trasformano in immagini, le melodie sono canti di uccelli o richiami di postiglioni lontani, i tremoli sono stormire di foglie e continui avvicendamenti di luce, e ogni suono può di continuo trasformarsi in qualcos'altro, come nell'immaginazione di Isotta all'inizio del secondo atto del *Tristan und Isolde* (1859). Il tutto prende forma e diventa una sorta di scorrere lineare ne *Il ruscello*, dove ciò che prima erano fantastici richiami di corni in lontananza e versi di uccelli diventano melodia e canto, e ciò che prima era frammento si organizza in discorso. Ma ogni frammento individuato rischia continuamente di sprofondare nuovamente nell'indefinito, come accade nella sezione centrale del brano in cui ricompare la 'pulsazione', e alla fine l'intero percorso drammaticamente si sgretola palesandosi come memoria di cose passate. In *L'eco* persino l'immagine complessiva di *Alba triste* si dissolve in frammenti e riflessi, i vari elementi tematici dei brani precedenti ritornano come eco e memoria, la lontananza si fa virtualmente incolmabile – un po' come alla fine di *Du côté de chez Swann* (1913), in cui il passato appena rivissuto viene descritto come irrimediabilmente perduto. Ma, esattamente come accade nei volumi della *Recherche* che Proust all'epoca ancora non aveva scritto, il tempo interiore in un'epifania si rivela diverso da quello oggettivo, e ciò che esteriormente appare come passato viene

percepito ancora vivo e pulsante nel cuore – e questo sarebbe il senso del ritorno degli elementi tematici dei movimenti precedenti in *Sciame di farfalle*, rivitalizzati dal tocco del piccolo modulo melodico che con levità vola dall'uno all'altro e li riporta a essere presenti e vicini, fino al concentrarsi di tutto il materiale musicale in un unico intensissimo punto nel trionfo di luce del finale.

La pulsazione, ancora semplice ricerca timbrica nel *Quartetto* ed espressione di una romantica lontananza nella *Serenata medioevale*, diviene nella *Primavera in Val di Sole* la sostanza musicale luminosa di un'immagine del sentimento fuori dal tempo.

Maria Ida Biggi

GIUSEPPE PALANTI, SCENOGRAFO PER ZANDONAI

La messa in scena della prima di *Conchita*

Nei primi anni del Novecento la realizzazione scenica delle nuove opere musicali costituisce un interessante terreno di sperimentazioni in cui i musicisti e gli scenografi si trovano accumunati nella ricerca della creazione di un'opera d'arte totale, dove musica, testo e scena si possano fondere unitariamente. L'opera giovanile di Riccardo Zandonai[1] *Conchita*[2] ne è un esempio perfetto, infatti combina la ricerca di musiche nuove e soggetti fuori del consueto del compositore trentino, con la possibilità di realizzare figurativamente sul palcoscenico le idee innovative dello scenografo Giuseppe Palanti. Fra queste due figure, fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, si situa con ruolo di mediatore e realizzatore la casa di produzione; nel caso di *Conchita*, la parte strettamente collegata alla realizzazione scenica dell'opere è interamente ge-

---

1 La bibliografia su Riccardo Zandonai è molto ampia e pertanto si citano qui di seguito soltanto i titolo che sono stati consultati: Bruno Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche, 1978; Renato Chiesa (a cura di), *Riccardo Zandonai* - Atti del convegno sulla figura e l'opera di Riccardo Zandonai, Milano, Unicopli, 1984; Bruno Cagnoli (a cura di), *Zandonai Immagini*, Rovereto, Longo, 1983; *Quaderni Zandonaiani* n. 2, 1989, Padova, Zanibon, 1990; Diego Cescotti (a cura di), *Il fondo Ricccardo Zandonai*, Annali Roveretani, Serie Strumenti, n. 1, Rovereto, Biblioteca Civica 'Girolamo Tartarotti', 2001; Diego Cescotti-Angela Romagnoli (a cura di), *Zandonai nella cultura del XX secolo*, Lavis, Alcione, 2009.

2 B. Cagnoli, *Riccardo Zandonai*, pp. 28-53; R. Chiesa, *Riccardo Zandonai...*, pp. 23-25; Diego Cescotti, *Riccardo Zandonai - Catalogo tematico*, Lucca, LIM, 1999, pp. 47-82; Id. (a cura di), *Di donne*, *burattini*, *armi ed amori*, atti del convegno *L'enigma - Conchita indagato da letteratura*, *teatro*, *musica cinema e arti visive*, Lavis, Alcione, 2009.

stita dalla Casa Musicale Ricordi[3] che la produce. Si può anzi affermare che la parte scenografica e costumistica delle nuove opere è generalmente appannaggio della ditta produttrice dello spettacolo e al musicista compositore resta poco spazio di manovra.

Qualche eccezione si incontra con autori del calibro di Giacomo Puccini che, come dimostrano le sue numerose lettere, ha opinioni ben precise in materia di messa in scena, pittura scenica e ruolo e funzione del costume di scena. Ma non solo Puccini comprende che l'aspetto scenico e teatrale delle sue opere è essenziale, anche Zandonai, pur ancora molto giovane, ne è convinto e possiede idee chiare e precisi punti di vista in merito.

Nella preparazione dell'allestimento di *Conchita*, opera realizzata su libretto di Maurice Vaucaire e Carlo Zangarini, tratto dal romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs pubblicato nel 1898, il ruolo che Giulio e Tito Ricordi[4] svolgono è sostanziale e indispensabile: infatti tutto quanto riguarda l'aspetto visivo dei nuovi allestimenti è stato attentamente vagliato dai Ricordi e dai loro collaboratori all'interno della casa editrice e produttrice: la scelta dell'artista che dovrà creare la scenografia e i costumi e la decisione di quale grafico disegnerà il manifesto, la copertina dello spartito e curerà quella che oggi si chiama la veste grafica e l'immagine pubblicitaria del prodotto. Gli artisti impiegati spesso sono gli stessi perché corrispondono da un lato alle esigenze di visibilità della Ditta e dall'altro soddisfano il bisogno di serialità, trasportabilità ed efficienza della produzione industriale di Ricordi.

Nel caso delle prime opere di Riccardo Zandonai, il grafico e cartellonista è Leopoldo Metlicovitz[5], già da tempo collaboratore della ditta Ricordi, che aveva disegnato il manifesto per *Il Grillo del focolare* nel 1908 e creerà quello per *Conchita* nel 1911. Mentre l'artefice vero e completo della componente visiva della prima rappresentazione di *Conchita* sarà il giovane Giuseppe Palanti[6], scenografo e costumista dello

---

3 Claudio Sartori, *Casa Ricordi*, Milano, Ricordi, 1958; Stefano Baia Curioni, *Mercanti all'opera, storie di Casa Ricordi*, Milano, il Saggiatore, 2011, pp. 190-206.

4 Tito Ricordi (1865-1933), figlio di Giulio Ricordi (1840-1912) era amico di Zandonai e si è occupato in prima persona della messa in scena di *Conchita*.

5 Leopoldo Metlicovitz (1868-1944). Cfr. Giovanna Ginex (a cura di), *Metlicovitz Dudovich grandi cartellonisti triestini*, Milano, Skira, 2001; Vittoria Crespi Morbio (a cura di), *Metlicovitz*, Milano, edizione fuori commercio curata dalla Direzione Comunicazione della Ras, 2005. Leopoldo Metlicovitz disegna i manifesti per *Il Grillo del focolare* nel 1908 e per *Conchita* nel 1911.

6 Giuseppe Palanti (Milano 1881-1946) pittore, illustratore, grafico, scenografo, costumista e insegnante di disegno all'Accademia di Belle Arti di Brera. Cfr. Mino

spettacolo allestito al teatro Dal Verme, nella serata milanese, del 14 ottobre 1911.

Palanti nasce e vive, in anni di profonde trasformazioni sociali e artistiche, a Milano, città ricca di fermenti, «dove si coagulano alcuni dei più vigorosi e fecondi sommovimenti culturali del nostro secolo»[7], un luogo in cui si mescolano potere e industria, in cui i naturali committenti dell'opera d'arte sono i detentori del potere economico. Questa città è stata la patria della Scapigliatura, i cui epigoni continuano produrre arte e ad essere apprezzati e stimati, pur essendo qui ben presenti anche le nuove esperienze internazionali. In questo panorama, Palanti rappresenta un esponente significativo del carattere della produzione artistica milanese di questi anni, in cui, assieme ad una ricerca verso nuovi mezzi espressivi, appare alquanto evidente l'eredità dei pittori ottocenteschi come Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni, Giovanni Carnavali detto il Piccio, fino a Emilio Gola e soprattutto al grandissimo Gaetano Previati[8]. Inoltre, negli ultimi anni del secolo, si assiste all'affermazione a livello internazionale dello stile *Art Nouveau* che in Italia è chiamato *Liberty* e, tra i maggiori centri in cui questo complesso e ricco linguaggio artistico prende piede vi è senza dubbio la città di Milano, che applica questo nuovo stile nel tentativo di mantenersi aggiornata in senso europeo. Il contesto e il gusto artistico, in questo periodo, si estende dal mondo dell'artigianato all'arte applicata e alla produzio-

---

GIACOMO BORGHI, *Incontri ideali: Giuseppe Palanti e gli allievi di decorazione all'Accademia di Belle Arti di Brera*, Milano, Farem, 1946; ROSSANA BOSSAGLIA, *Giuseppe Palanti, un pittore a Milano fra Scapigliatura e Novecento*, con schede di Luisa Giordano, Milano, Edizioni La Rete, 1972; VITTORIA CRESPI MORBIO (a cura di), *Palanti, Pittura, teatro, pubblicità, disegno*, Torino, Allemandi, 2001. Per i suoi lavori al teatro alla Scala di Milano si veda: GIUSEPPE ADAMI, *Un secolo di scenografia alla Scala*, Milano, Edizioni d'Arte, 1945; MARIO MONTEVERDI (a cura di), *Museo Teatrale alla Scala*, Milano, Electa, 1975; VITTORIA CRESPI MORBIO, *Giuseppe Palanti, Belle Epoque a teatro, 1903-1916*, Torino, Allemandi, 2012. All'Archivio della Scuola d'Arte Applicata di Milano, presso il Castello Sforzesco, si trovano i registri di iscrizione i cui figura Palanti (Elenco Alunni dal 1896-1897 al 1900-1901). Presso l'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano è conservata una cartella del personale insegnante interamente dedicata a Giuseppe Palanti in cui si conservano registri di valutazione, lettere autografe inviategli, tra gli altri, dal Presidente della Scuola e dal Ministero dell'Istruzione (CARPI E IV 24, Personale Insegnante, Lett. NA-PA).

7 R. BOSSAGLIA, *Giuseppe Palanti...*, p. 11.

8 GIULIO CARLO ARGAN, *L'Arte Moderna 1770/1970*, Firenze, Sansoni, 1981; ITALO CREMONA, *Il tempo dell'Art Nouveau, Modern Style, Sezession Jugendstill, Art and Crafts, Floreale, Liberty*, Firenze, Vallecchi, 1964; ROSSANA BOSSAGLIA, *Il liberty in Italia*, Milano, Charta, 1997; FABIO BENZI, *Liberty e Déco: mezzo secolo di stile italiano (1890-1940)*, Milano, Motta, 2007.

ne dell'oggetto d'uso corrente. L'Italia arriva leggermente in ritardo rispetto ad altri paesi europei nell'applicazione degli stilemi *Liberty*, ma la presenza di una solida tradizione artigianale, contribuisce all'affermazione a livello internazionale dei prodotti italiani e i risultati che riuscirà ad ottenere, la ripagheranno ampiamente in ogni ramo artistico, non ultimo quello delle arti applicate al teatro.

Palanti inizia la sua vita artistica giovanissimo e, per necessità economiche, lavora come disegnatore di stoffe, decoratore e cartellonista nella ditta Scotti di Milano e contemporaneamente frequenta i corsi serali della Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria del Castello Sforzesco. Questi inizi assumono un significato particolare, se collegati al periodo storico in cui avvengono e soprattutto, se messi in relazione alla sua attività teatrale. Negli stessi anni, dal 1896 al 1902, Palanti è iscritto anche la scuola degli Artefici dell'Accademia di Brera. Queste frequentazioni permettono a Palanti di trovarsi inconsapevolmente allineato con le idee più avanzate delle poetiche artistiche europee, anche se lui aspira ad esercitare la pittura 'pura' e riflessi di questa si colgono anche nella sua attività più prettamente grafica e in quella di arte applicata e teatrale. Nella sua produzione artistica sono anche riscontrabili forti influenze provenienti da differenti correnti artistiche, dai Preraffaelliti inglesi, Dante Gabriele Rossetti e John William Waterhouse, o da pittori italiani quali Giovanni Boldini, Giacomo Grosso, Cesare Laurenti, Lino Selvatico e Ettore Tito. L'esperienza che acquisisce in questi ambiti gli consente di essere aggiornato sulle problematiche più attuali, mantenersi versatile e sviluppare una notevole abilità di mestiere. Tutto ciò è dimostrato in un suo scritto datato 1900, quando all'età di 19 anni, Palanti riceve il premio come miglior studente e gli viene offerta la possibilità di effettuare un 'viaggio di istruzione a Parigi' per visitare l'Esposizione Universale, che, in quel momento, costituisce la prima e ufficiale affermazione dello stile *Art Nouveau*. In una sorta di diario-relazione manoscritta di questa esperienza, Palanti descrive puntigliosamente ogni padiglione che ha l'opportunità di visitare e si sofferma con attenzione sulla esposizione dedicata al manifesto pubblicitario di cui analizza le tecniche e gli stili. In particolare, la sua ammirazione va all'artista cecoslovacco Alphonse Mucha[9], autore di numerosi manifesti teatrali, tra

[9] Alphonse Mucha (1860-1939) pittore, scultore, grafico e cartellonista, è stato identificato con lo stile *Art Nouveau*. Cfr. SARAH MUCHA (a cura di), *Alphonse Mucha, pastels, posters, drawings and photographs an exhibition at the imperial stables, Prague castle*, (introduzione di Petr Wittlich), Praha, Mucha Foundation, 1994; ROSALIND ORMISTON, *Alphonse Mucha*, Milano, Logos, 2009.

cui quelli dedicati alla divina attrice Sarah Bernhardt, realizzati tra il 1896 e 1899, per il *Théâtre de la Renaissance* di Parigi. Mucha è considerato uno degli artisti simbolo dello stile floreale e molti saranno gli espliciti riferimenti al suo lavoro nella produzione grafica di Palanti. È questa l'epoca delle grandi Esposizioni e Palanti vive questo fermento in prima persona, partecipando, già nel 1899, ai concorsi per i manifesti e le sigle delle esposizioni milanesi, come quelle denominate 'del Sempione' in cui si incoraggiano i grafici a utilizzare una retorica classico-patriottica-sociale, destinata poi ad essere temperata dalle movenze *Liberty.* In queste occasioni la produzione di Palanti si misura con gli artisti attivi in questi ambiti, Adolfo De Carolis[10], Duilio Cambellotti[11], Galileo Chini[12] e Carlo Bugatti[13] e con le asprezze di una produzione figurativa d'impegno, come quella di Giulio Aristide Sartorio[14]. Palanti, che comunque è in continua ricerca di nuove formule, dimostra nei primi anni di attività una personalità eclettica, una natura curiosa e una sensibilità aperta, senza preclusioni, a tutti gli stimoli del suo tempo, verso una sperimentazione tipica dei primi anni del secolo. Si volge alla scultura, al ferro battuto, alle vetrate, al disegno di mobili e ceramiche e realizza una vastissima produzione nelle arti minori, applicate o decorative. Inoltre riesce ad iscriversi all'Accademia di Belle Arti di Brera, in cui frequenta i corsi di disegno e di ornato del professor Lodovico Pogliaghi[15], di cui, in seguito, diverrà assistente, poi supplente ed infine lo sostituirà nell'insegnamento all'Accademia.

Palanti inizia la produzione per il teatro[16] nel 1902, grazie alla collaborazione come grafico alla casa editrice musicale Ricordi, dove nel 1903,

---

10 Adolfo De Carolis (Roma 1874-1928) pittore, illustratore e xilografo. Noto è il suo lavoro per la *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio che sarà poi musicata da Riccardo Zandonai. Cfr. Tiziana Maffei (cura di), *Adolfo De Carolis e la democrazia del bello*, Ascoli Piceno, Librati 2009.

11 Duilio Cambellotti (Roma 1876-1960) architetto, scultore, scenografo e grafico. Importante è stato il suo lavoro per il Teatro di Sircausa e l'Istituto nazionale del Dramma Antico. Cfr. Monica Centanni (a cura di), *Artista di Dioniso: Duilio Cambellotti e il Teatro greco di Siracusa*, *1914-1948*, Milano, Electa, 2004.

12 Galileo Chini (Firenze 1873-1956) pittore, grafico scenografo. Amico di Giacomo Puccini disegnerà le scene per la prima *Turandot*. Cfr. Moreno Bucci, *Il teatro di Galileo Chini*, con uno scritto di Alessandro D'Amico, Maschietto & Musolino, Firenze 1998; Vittoria Crespi Morbio, *Galileo Chini alla Scala*, Torino, Allemandi e Amici della Scala, 2008.

13 Carlo Bugatti (Milano 1856-1940) artista, arredatore e disegnatore.

14 Giulio Aristide Sartorio (Roma 1860-1932) pittore, scultore, scrittore e regista.

15 Lodovico Pogliaghi (Milano 1857-1950) pittore, scenografo e docente all'Accademia di Brera. Noto è il suo lungo lavoro per il *Nerone* di Arrigo Boito.

16 V. Crespi Morbio, *Giuseppe Palanti...*, pp. 37-73.

prepara il disegno per il manifesto destinato a pubblicizzare la prima rappresentazione italiana dell'opera *Parsifal* di Richard Wagner, andata in scena al Teatro alla Scala di Milano, il 12 aprile 1903[17]. Negli anni seguenti, produce manifesti per Ricordi e, fra i più noti e riusciti, ci sono quelli per *La secchia rapita* di Renato Simoni e Jules Burgmein (Giulio Ricordi) nel 1910; per *La fanciulla del West* di Puccini nel 1911 e quello famosissimo per *Isabeau* di Mascagni nel 1912. Nel 1913, oltre ai manifesti per le 'Onoranze a Giuseppe Verdi e Richard Wagner nel primo centenario della nascita', disegna il cartellone notissimo per *Francesca da Rimini* di Zandonai. L'ultimo manifesto per Ricordi nel 1914 è per *L'ombra di Don Giovanni*, dramma lirico di Ettore Moschino con musica di Franco Alfano, che sarà rappresentato al Teatro alla Scala il 2 aprile. Rossana Bossaglia definisce i suoi cartelloni «meritatamente famosi, di un personale *Liberty* troppo pittorico per essere assimilato alla grafica modernista internazionale e tuttavia ben legato al suo tempo per certi ricorsi stilistici di sicura databilità: [...] la spettacolare "affiche" per l'*Isabeau* di Mascagni – commento calzante a un testo musicale che intendeva scrollarsi di dosso il verismo per acquisire epicità wagneriana – quella per *Francesca da Rimini* di Zandonai: citati fra i classici in tutte le pubblicazioni – anche straniere – sul cartellonismo del Novecento»[18].

Comunque la collaborazione più significativa con la casa editrice Ricordi che, come già ricordato, è produttrice di nuovi spettacoli, si verifica nel 1904, quando Palanti è coinvolto nella prima rappresentazione assoluta di *Madama Butterfly* di Puccini al Teatro alla Scala, con la produzione di ben 74 figurini. Nella progettazione dei costumi, Palanti è sempre attento allo studio del dato storico che utilizza con speciale considerazione, pur essendo spesso «spiritoso e acre»[19] e raggiungendo una stilizzazione secessionista che ricorda la lezione del maestro Lodovico Pogliaghi nel rispetto degli stilemi e nell'amore per l'esotico di maniera caro al gusto dell'epoca. Quindi fino al 1917, la sua collaborazione con Ricordi è costante e prevede ogni anno la produzione di figurini per i costumi di almeno un'opera. Dal 1903 disegna i costumi per *Luisa Miller* di Verdi e nel 1904 partecipa anche alla preparazione di *L'oro del Reno* e nel 1905 a *Il barbiere di Siviglia* e *La dama di picche* di Čaikovskij. Nel 1907 collabora all'allestimento scenico delle opere *La Gioconda* di Ponchielli e Boito e *Il Crepuscolo degli Dei* di Wagner,

---

17 Alcuni studiosi ritengono che il disegno di Palanti sia stato eseguito più tardi, nel 1913, quando l'opera è rappresentata in versione integrale il 9 gennaio.

18 R. Bossaglia, *Giuseppe Palanti...*, p. 25.

19 *Ivi.*

nel 1908 a *La forza del destino* di Verdi e *Mefistofele* di Boito, nel 1909 a *La vestale* di Spontini, *I vespri siciliani* di Verdi, nel 1910 a *L'Africana* di Meyerbeer e *Medea* di Cherubini, e finalmente nell'11, disegna scene e costumi per *Conchita*, oltre a *Simon Boccanegra*, *Saffo* di Pacini, *Romeo e Giulietta* di Gounod, *Armida* di Gluck; nel 1912, oltre a *Melenis* di Zandonai, prepara i figurini per *Don Carlos*, *Lohengrin*, *Norma* e *Salomè* e nel 1913 *Oberon* di Carl Maria von Weber, *Carmen* e *La battaglia di Legnano*.

Dal 1916, la collaborazione si dirada, probabilmente per le difficoltà belliche, infatti nel 1916 disegna soltanto 9 costumi per *Manon* di Massenet e nel 1917 due figurini per *Lucrezia Borgia*. Quasi sempre, le serie di figurini da lui progettate sono accompagnate da alcune tavole che contengono disegni esplicativi per l'attrezzeria di scena o dettagli del vestiario, scarpe, ombrelli accessori o parrucche di cui l'artista si occupa personalmente.

Palanti stesso in una intervista[20] descrive il suo lavoro per le produzioni teatrali definendo i disegni per i figurini «*magatei* ossia burattini», tracciati per 'un semplice effetto di illusione':

> sono dei piccoli capolavori di arte e di verità. L'arte è nel gusto, nella leggerezza, nell'eleganza con cui sono disegnati e acquerellati; la verità nell'esattezza storica dell'insieme e del particolare. Vicino alla macchietta, infatti, che per sé stessa può rappresentare più il prodotto di una fantasia e l'efficacia di un delicato impasto di tinte, ecco manifestarsi l'opera di scomposizione. Ogni figurino richiede una spiegazione pratica particolare per chi deva poi riprodurre il costume: quella tale cintura, quella tale fibbia, quel tali calzari, quella tale pettinatura, eccoli lì, a parte, miniati con esattezza precisa, dettagliati fino all'inverosimile, tradotti vorremmo dire, praticamente. Ed ecco un particolare di questa o di quell'altra stoffa col suo disegno nitido, geometrico, scolastico; quel disegno che nell'insieme della figura sfuggirà, ma che è però indispensabile a dar l'impressione d'una determinata macchia di colore che unita alle altre costituirà l'armonia complessiva dell'opera. Quale e quanto faticoso sia questo lavoro paziente di studi e di ricerche per un pittore di figurini teatrali, il pubblico difficilmente sa. Ma il Palanti, presentando lo schizzo di una figura, mentre vi dice: «ecco quale io ho pensato il personaggio, *tale* dell'opera *tale*», vi mette anche vicino tutto questo lavoro secondario e pur principalissimo, il quale significa «ecco come sono riuscito ad ottenere questo 'personaggio'».

---

20 *Un artista proteiforme Giuseppe Palanti*, in «Ars et Labor Musica e Musicisti», n. 12, dicembre 1912, pp. 976-991.

Poco più avanti, l'anonimo estensore dell'articolo definisce Palanti

> un accuratissimo e fantasioso bozzettista di scene. Gli schizzi [...] sono mirabili per esattezza di particolari e suggestione d'ambiente. E se il lettore potesse ammirarne il colore, s'accorgerebbe come di fronte a questi bozzetti lo scenografo non abbia poi che l'importanza di una esecuzione. Tutti ricordiamo le scene della *Secchia rapita* e quella di *Conchita*. Nella scorsa stagione d'autunno al dal Verme il pubblico ammirò anche le scene di *Melenis*, la nuova e vittoriosa opera di Riccardo Zandonai, dovute anche questa al Palanti [...].

In confronto alla grande produzione di figurini per costumi, rari sono i suoi progetti per le scenografie: infatti disegna solamente le scene di *La secchia rapita* di Simoni e Burgmein-Ricordi andata in scena al teatro Alfieri di Torino nel 1910, e progetta l'impianto scenografico per *Les Merveilleuses*, operetta di Basil Hood con musiche di Hugo Félix che viene rappresentata a Londra, nel Daly's Theatre nell'ottobre 1906 e per *Tapis d'Orient* operetta su libretto di Maurice Vaucaire e musica di Burgmein-Ricordi, messa in scena a Liegi, nel Théâtre du Pavillon de Flore nel dicembre 1912, oltre a quelle note per *Conchita* e *Melenis* di Zandonai.

Quindi tra le più felici e compiute testimonianze del lavoro teatrale di Palanti si trova il progetto per la completa realizzazione scenica di *Conchita*, la seconda opera scritta da Zandonai. Ricordi[21] offre al giovane maestro trentino il soggetto dell'opera già proposta a Giacomo Puccini che ne era stato a lungo attratto, ma poi vi aveva rinunciato. Zandonai[22], invece, accetta con entusiasmo, anche se immediatamente gli si

---

21 Zandonai scrive all'amico Lino Leonardi il 15 novembre 1908 da Torino: «[...] Tutto si prepara bene. Gli artisti sono quasi pronti e domani comincierò le prove di scena alla quali assisterà pure Tito Ricordi. [...]». Lettera pubblicata in CLAUDIO LEONARDI (a cura di), *Riccardo Zandonai, Epistolario. Corrispondenza con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari, l'amico e il maestro*, Rovereto, Longo, 1983, p. 101.

22 Nell'Archivio Ricordi sono conservati una minuta (DOC00330-332) e il contratto firmato da Zandonai: DOC 00137, datato Milano 24 maggio 1909 in cui al punto 1 si legge: «In adempimento della scrittura in data 29 marzo 1907 registrata a Milano, il sig. Riccardo Zandonai cede, vende e trasferisce alla Ditta G. Ricordi e C la piena, assoluta ed esclusiva proprietà e possesso dell'opera musicale in quattro atti intitolata "Conchita", presa dal romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs su libretto già in precedenza acquistato dalla Ditta G. Ricordi e C». Il contratto comprende i diritti di rappresentazione e traduzione per tutti i paesi per i quali la Ricordi versa un corrispettivo già fissato nella precedente bozza di contratto di 4.000 Lire. Zandonai si impegna a consegnare entro il 31 dicembre

presentano molte difficoltà, non ultime quelle legate all'ambientazione spagnola che ricorda la *Carmen* di Bizet. Prima di iniziare il lavoro di composizione musicale, il giovane Zandonai compie una sorta di fruttuoso pellegrinaggio nella Spagna meridionale in cerca di ispirazione e, soprattutto, di musiche originali e inedite. Tra le sue intenzioni c'è proprio la volontà di 'entrare' in quel mondo, sia musicalmente che emozionalmente.

Da Siviglia, il 31 maggio 1909, egli scrive a Giulio Ricordi:

> Illustre caro Commendatore - sono a Sevilla da quattro giorni e da quattro giorni non vivo più, sogno! Questo paese ha del meraviglioso e l'impressione che io ne ho ricevuta è enorme! Tutto è musica qui: la cattedrale, l'Alcazar, la casa di Pilato sono dei grandiosi poemi musicali; le piccole vie della vecchia città, oltremodo pittoresche nella loro strana irregolarità, le case di una bianchezza inverosimile coi loro balconcini pieni di fiori e i patii misteriosi, le donne coi fiori intrecciati nei capelli, sono tante piccole pagine musicali che un artista può cogliere e riprodurre con fortuna. Non le sarò mai grato abbastanza, caro Commendatore, di avermi fatto conoscere questo paese che può veramente ispirare grandi cose. Prima di venir qui mi sono fermato qualche giorno a Madrid, e francamente nella capitale di veramente spagnolo non ho trovato che i *Bailes*, piccoli caffè di 3° ordine dove per entrare bisogna abbottonar bene la giacca e segnarsi tre volte! ... Tanto qui è scesa l'arte nazionale della Spagna! Sfido io: qual è la parte del mondo dove un povero mortale possa togliersi all'incubo delle canzoni della *Vedova allegra* o di un valzer? Eppure che godimento ho provato di fronte alle canzoni popolari spagnole! Quanto interesse possono destare in un artista con il loro colore strano, con i loro ritmi irregolari, con certe tonalità assolutamente

---

1910 e comprende tutte le modificazioni che il compositore vorrà in seguito apportare. La Ditta Ricordi si riserva i diritto di rifiutare eventuali noleggi e non ha responsabilità se l'opera non verrà rappresentata. In conclusione del contratto, al punto 9, si legge che il «Maestro Riccardo Zandonai si obbliga a comporre un'altra opera su libretto fornito da Ricordi».

Nella stessa cartella, presso l'Archivio Storico Ricordi, si trovano le minute per la proposta avanzata a Giacomo Puccini datata 1906 (DOC 00324-25), la proposta a Donadi per scrivere un libretto per Puccini tratto dal romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs, senza data (DOC00326); il contratto a Carlo Zangarini, Milano 16 marzo 1907 (DOC 00138): «Cede alla ditta Ricordi la proprietà assoluta ed esclusiva dell'adattamento scenico del libretto in lingua italiana dell'opera La Conchita per essere musicata dal M. Giacomo Puccini o da altro Maestro scelto dalla stessa Ditta G. Ricordi e C., libretto tratto dal Romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs, sceneggiato da Maurice Vaucaire. [...] La Ricordi cede 2000 £ in cambio dell'adattamento scenico [...]»; il contratto, senza data, (DOC 00327-29) Ricordi - Pierre Louÿs per la cessione del diritto di far comporre un'opera dal suo romanzo in cui si legge: «La musique de cet opéra sera faite par tel compositeur que choisiront G. Ricordi e C.».

nuove. Mi meraviglio come nessun artista italiano o nordico abbia pensato a riprodurre nel grande teatro questi canti che sono eminentemente tipici. Lo stesso Bizet che si è assimilato così bene i ritmi delle danze, ha trascurato il tipo più interessante della canzone spagnola. L'assicuro, caro Commendatore, che io non trascuro l'occasione di penetrare questo genere di musica e son certo che tornerò in patria con l'anima imbevuta di questi canti. Conchita sarà veramente una spagnola nel suo linguaggio, lo vedrà! qui a Sevilla, mercé le lettere di raccomandazioni del sig. Tito, ho fatto già molte relazioni, uniche fra persone dell'arte che con una buona volontà eccezionale si prestano e mi aiutano nel mio scopo. Sto ora in cerca di una cantante araba che è unica, mi si dice, per certi tipi di canzone. Ha un repertorio che nessuno mai si è sognato di scrivere. Se riesco a rintracciarla, le cose migliori del suo repertorio le trascriverò e saranno nostre. Non mi dilungo perché l'aggettivo famoso «bagolom» sale troppo facilmente alle labbra di un milanese autentico qual è il mio illustre Editore. Le dirò solo, per finire, che ho dovuto convincermi qui, che le sue insistenti raccomandazioni sulle donne spagnole non mi sono sembrate affatto esagerate. Non ci sono croci qui che possano scacciare il demonio! Solo il pensiero del lavoro che ho promesso di fare mi salva dal dannarmi per sempre! La prego di salutarmi affettuosamente l'illustre comm. Tito e di ricevere pure lei gli ossequi più profondi del dev.mo suo R. Zandonai
P.S. il libretto di Conchita che tanto ho desiderato di avere qui non è ancora giunto. Mi è stato o no spedito? e dove? La prego di informarmene[23].

Dalle lettere non risultano richieste specifiche da parte del compositore per quanto riguarda l'aspetto visivo delle realizzazione scenica per la quale, probabilmente, il giovane musicista ha piena fiducia nel proprio editore. Si intuisce comunque, il suo interesse per il colore locale in generale e il piacere che il paesaggio e l'architettura spagnola con i suoi decori arreca all'occhio del compositore.

Poco prima dell'inizio del montaggio scenico della sua opera, nel febbraio 1910, da Pesaro, Zandonai aveva scritto:

Illustre Commendatore, nella mia ultima lettera non Le ho proposto di farle conoscere il mio attuale lavoro prima perché ignoravo che l'audizione al pianoforte fosse in uso fra i compositori della Casa e anche per delicatezza verso il mio editore il tempo del quale – lo so – è prezioso; poi mi permetta di dirlo francamente, perché non sempre amo le audizioni di questo genere. Se, come nel caso nostro, si tratta di un lavoro concepito per orchestra e abbastanza complesso tecnicamente, l'audi-

[23] Milano, Brera, Archivio Storico Ricordi, Cartella Lettere R. Zandonai 1907-1913 a Giulio Ricordi, Collocazione P VI6. 01/1-30: Lettera n. 6: su carta intestata «Grand Hotel Madrid Sevilla».

zione al piano diventa una cosa ostica e pericolosa. Sono pronto però ad aggiungere che se chi desidera quest'audizione è Burgmein, cioè Giulio Ricordi, mi posso consolare convinto che il mio illustre ascoltatore saprà intuire le mie intenzioni artistiche anche attraverso un'esecuzione sconclusionata e un manoscritto scarabocchiato e incompleto in ciò che riguarda molti e molti dettagli d'orchestra. Credo poi, caro Commendatore, che la mia indipendenza artistica, che è la conseguenza forse della mia vita di lavoratore solitario, non giunge a tal punto da non permettermi di inchinarmi di fronte alla di Lei chiara esperienza; ma aggiungo anche che sarò sempre pronto, in ogni e qualunque occasione ad accettare il saggio e prezioso di Lei consiglio perché lo so dettato dalla coscienza di un artista geniale, esperto e profondo. Mi metto fin d'ora quindi a di Lei disposizione attendendo che Ella mi fissi press'a poco un giorno in cui Le potrò presentare la strana figlia di Spagna.
Voglia credermi coi saluti più ossequiosi suo dev.mo R. Zandonai[24].

Poco dopo, Zandonai ancora scrive a Giulio Ricordi, dicendosi disponibile all'audizione:

Illustre Commendatore, scordi, per carità, tutte le preoccupazioni che la mia precedente lettera ha potuto far nascere nel di Lei cervello circa il mio attuale lavoro. Conchita è degna sorella del Grillo: è chiara, limpida e ... sana, e contiene secondo me quelle qualità che Ella apprezza sopra tutto il resto. Ciò non toglie però che io mi ostini nella convinzione che il pianoforte è fatto apposta per rendere confuse le cose più semplici e che voler far sentire con questo strumento dei lavori come si scrivono oggi (sempre parlando di lavori melodrammatici) è cosa ridicola e pericolosa a meno che chi ascolta non abbia la possibilità di comprendere, anche con la semplice lettura mentale dello spartito, idee, effetti e colori. Non ho mai inteso del resto di trascurare la voce che è il più bello e il più affascinante degli istrumenti; e tanto meno di non dare alla parola, al teatro, tutta l'importanza dovuta nel melodramma. Parlando di orchestra avrei voluto che Ella sotto intendesse la cornice del quadro formato dalle voci e un po' anche i colori del quadro stesso. Ella ha mille regioni di asserire che l'arte di istrumentare con un po' di buona volontà s'impara facilmente, oggi; non già nelle scuole, aggiungo io, ma stando in orchestra e studiando praticamente i diversi istrumenti; ma non condivido però la di lei opinione quando dichiara che l'orchestra vale meno di zero anche se come aggiunge spiritosamente, questo costituisce soltanto la salsa o il contorno delle carni, cioè dell'essenza del melodramma non voglio discutere questa sua idea dal punto di vista artistico, ma mi accontento semplicemente di chiederle se ella è sinceramente convinto che il pubblico d'oggi si accontenterebbe della sola carne, come la servivano per il passato Bellini, Donizetti ed altri. In quanto a me, le confesso, credo il

[24] *Ivi*, Lettera n. 7.

contrario: i nostri grandi maestri viventi hanno raffinato il palato del pubblico (o guastato) a tal segno che esso preferisce quasi la sola salsa piccante al solito lesso che gli sembra – forse a torto – insipido e indigesto. Questo fatto lo possiamo pur constatare ogni giorno. È possibile dunque che noi giovani si riesca a nutrire il pubblico di sola carne? Il pubblico non è un asino – lo so – ma ha però di questa graziosa bestia certe qualità indiscutibili; qualche volta come l'asino, subisce le bastonate, più spesso tira calci di santa ragione. Le bastonate da chi le piglia? dai compositori già grandi che riescono ad intontirlo con le cannonate formidabili della loro reclame. E i calci? Ahimè sono tutti per i giovani i quali per evitarli sono costretti a camminargli sempre di fianco e a dargli in pasto dei bocconi che gli vanno. Se noi giovani riusciamo a far ingoiare a questi capricciosa bestia, cioè al pubblico, della carne che generalmente rifiuta, in mezzo alla salsa che gli piace perché gli solletica il palato, credo, caro Commendatore, è tutto merito nostro, non ci chiami perciò "giovani di poca fede"; se in mezzo a tutte le correnti che imperversano oggi nel nostro paese e che minacciano ad ogni istante di travolgerci noi giovani riusciamo ancora a reggerci diritti in piedi, perché la sincerità ci sostiene, ciò vuol dire che la fede non manca, che la fede c'è! Mi permetto di scriverle francamente quanto penso perché ciò servirà a giustificare in molti punti la fattura del mio lavoro, poi perché ho visto con grande piacere, che Ella non sdegna di far conoscere le proprie idee ad un giovane. Mi perdoni se mi sono dilungato, attendo un di Lei cenno per l'audizione e La saluto con tanta cordialità e devozione pregandola di ricordarmi all'illustre comm. Tito, Dev.mo R. Zandonai
P.S. Le unisco qui il modello per la carta da partitura per la quale la ringrazio infinitamente fin d'ora.
Pesaro 27 febb 1910[25].

La lettera inviata a Giulio Ricordi nel maggio 1910, quando è conclusa la composizione del primo atto di *Conchita*, è particolarmente significativa per dimostrare quanto i problemi legati alla struttura spettacolare, oltre che ovviamente musicale, stiano a cuore al compositore che scrive:

Illustre Comm. Giulio Ricordi Milano, Siccome le ho spedito ieri la partitura completa dell'atto I, mi permetto due parole a giustificazione di quanto ho fatto. Il signor Tito aveva accennato, tempo fa, all'idea di trasportare in principio dell'opera il Preludio del 4° atto. Non ho creduto di accettare quest'idea per due ragioni: prima perché il carattere triste e stanco di quel preludio, fatto a scopo di preparare l'animo del pubblico all'abbattimento morale di Mateo, mi sembra che male si addica a iniziare un'opera come Conchita che da ben principio dovrebbe impressionare per la sua impronta brillante e nervosa, poi perché il 1° atto lungo

[25] *Ivi*, Lettera n. 8.

com'è si sarebbe così ampliato da apparire sproporzionato nel confronto degli altri tre atti, senza contare che con l'aggiunta di un preludio avrebbe raccolto in se due pezzi istrumentali: il detto preludio e l'intermezzo della strada. Ho lasciato dunque le cose come stavano originalmente, ma ciò non vuol dire che non si sia sempre in tempo di cambiare parere visto che il pezzo in questione non ha bisogno di ritocchi così completo com'è. Parlandole del 1° atto, Le dirò che musicalmente è stato molto sfrondato; non tanto nella 1° e 2° parte come nella 3° dove, oltre i tagli combinati assieme al sig. Tito, ho creduto bene di aggiungerne altri per mio conto in maniera che quel 3° quadro mi sembra ora assai più efficace e scorrevole. Mi accingerò ora agli atti 3° e 4° lasciando per ultimo il 2° nel quale voglio tentare delle modificazioni secondo le idee del Comm Tito. Mi permetto di avvertirLa intanto che la carta mandatomi (180 fogli) non è sufficiente per l'intero lavoro; mi occorreranno ancora circa 50 fogli che io prego la S.V. di mandarmi. E per ultimo, Caro Commendatore, voglio dirLe dacché è stata fissata la stagione scaligera, mi è entrata in cuore la speranza che Conchita possa avere alla Scala il suo battesimo anche perché questo è l'unico teatro in Italia, io credo, dove si possa varare senza pericolo un'opera come questa, con della musica un po' ... azzardata e con un libretto più azzardato ancora ...! Mi perdoni questa speranza nata da qualche parola scambiata fra Ella e il Comm. Tito al momento della prima presentazione di Conchita. Ella comprende bene che ogni autore al mio posto sentirebbe nel cuore questa speranza legittima. La prego di farmi avere un cenno di ricevuta della partitura spedita.
Invio a Lei e al comm. Tito i saluti più cordiali e rispettosi.
Il dev.mo R. Zandonai Pesaro 30 maggio 1910[26].

Nell'Archivio Ricordi, fra le carte di *Conchita*, è conservato anche il materiale iconografico utilizzato per la prima realizzazione scenica dell'opera, assieme ai bozzetti e ai figurini di Palanti, vi è custodita anche una cartella[27], con riferimenti espliciti a quest'opera, che contiene undici fotografie d'epoca, incollate su cartoncini blu scuro con scritte in oro, che riproducono, purtroppo solo in bianco e nero, ma comunque molto intenso, quadri del pittore spagnolo Ignacio Zuloaga[28]. A proposito

[26] *Ivi*, Lettera n. 9.

[27] Milano, Archivio Storico Ricordi, Cartella senza segnatura, marcata: «*Conchita* IGNACIO ZULOAGA». Si tratta di fotografie d'epoca in seppia, incollate su cartoncini blu scuro con scritte in oro, non numerati. In tutti i fogli, in basso a destra, è riportata la scritta tra parentesi: «(da Ignazio Zuloaga)»;1) «Tipi per la madre di Conchita»; 2) «Una sigaraia Atto I la fabbrica»; 3) «Conchita atto IV»; 4) «Enrichetta atto III»; 5) «Impressione per l'atto II (Baile)»; 6) «La Gallega atto II (Baile)»; 7 «La signora nel Baile Atto II»; 8) «Tipo della Madre nell'Atto I La fabbrica»; 9) «Una sigaraia Atto I (La Fabbrica)»; 10) «La visitatrice della fabbrica Atto I»; 11) «Tipi per la madre di Conchita».

[28] Ignacio Zuloaga Zabaleta (Madrid 1870-1945) è stato l'unico a svolgere il mestie-

dell'opera *Conchita* e della sua realizzazione scenica, molti studiosi hanno fatto riferimento alla pittura di Francisco Goya, soprattutto partendo da fatto che Louÿs cita il famoso cartone per gli arazzi reali, avente come soggetto *il fantoccio* in cui alcune donne in costume spagnolo dell'epoca fanno saltare sopra un telo il manichino di un uomo[29]. Ma la presenza di questo incartamento con le pitture di Zuloaga, assieme al materiale documentario per la preparazione di *Conchita*, porta a credere che i riferimenti iconografici per la costruzione dell'allestimento di quest'opera, avessero riferimenti diversi dal solo Goya o, per lo meno, fossero derivati anche dalla pittura di questo più recente artista spagnolo. Si tratta, tra l'altro, di un pittore scoperto e apprezzato proprio in quegli anni in Italia: la Biennale di Venezia ha organizzato una mostra monografica a lui dedicata nel 1908 e negli Stati Uniti stava avendo un grande esito con altre sue importanti mostre monografiche. Le tavole raffigurano personaggi del mondo spagnolo ritratti in momenti di vita quotidiana, con espressioni intense, misteriose, provocanti e beffarde. Molte sono le figure femminili, tra cui gitane, ballerine, prostitute o semplici donne del popolo ritratte in atteggiamenti arditi e provocanti. Molte di loro ricordano esplicitamente gli atteggiamenti di Conchita o di altre protagoniste in alcuni momenti dell'opera; fra i quadri, quelli legati all'ambiente di *Conchita* sono *El requibro*[30], *Bailarinas españolas*, *La del abani-*

---

re di pittore all'interno di una famiglia di artisti artigiani dell'oreficeria. Dopo aver soggiornato a Roma e a Parigi, trascorre molto tempo a Siviglia dove realizza numerosi dipinti e impara l'arte del *bullfighting*. A 27 anni, decide di dedicarsi interamente alla pittura, una professione che lo ha reso immediatamente famoso e apprezzato dalla critica in Francia, Belgio e Germania. Ancora oggi in questi paesi è facile incontrare le sue opere conservate in prestigiosi musei. I temi da lui trattati sono stati aspramente criticati in Spagna per le scelte tematiche che i nazionalisti giudicano deformanti l'immagine della vera Spagna. Nello stesso modo i nazionalisti Baschi non lo considerano un artista basco, perché giudicano la sua arte irriverente verso la cultura Basca. Ignacio Zuloaga è stato molto popolare negli Stati Uniti, specialmente durante il suo viaggio nel 1925, dove ha tenuto mostre a Boston e New York. Cfr. Giulio De Frenzi, *Ignacio Zuloaga avec 118 gravures*, Roma, Gaetano Garzoni Provenzani, 1912; Autori vari, *Los Zuloaga. Dinastía de Artistas vascos*, Ramón Suárez Zuloaga, Madrid 1988; José Ignacio Tellechea Idígoras (a cura di) *Ignacio Zuloaga. Epistolario y Dibujos*, Sociedad Guipuzcoana de ediciones y Publicaciones, 1989; Enrique Lafuente Ferrari, *La vida y obra de Ignacio Zuloaga*, Madrid, Editorial Planeta, 1991; Abraham Rubio / Alonso Zamora, *Ocharan*, *Zuloaga y El Quijote*, Segovia, Caja, Segovia 2008.

29 Francisco Goya, Cartone per gli arazzi reali: *Il Fantoccio*, Madrid, Museo del Prado.

30 Le tavole conservate all'Archivio Ricordi sono chiaramente uguali a quelle del volume di Giulio De Frenzi che risulta stampato l'anno successivo alla prima di *Conchita* di Zandonai, cioè nel 1912. Probabilmente le tavole circolavano sciolte

co[31], o *Lucienne Bréval in «Carmen»*[32], *Lucienne Bréval en el segundo atto de «Carmen»*[33] o *Carmen la gitana*[34]. Molte immagini riproducono donne spagnole anziane e disfatte dalla vecchiaia, che fanno ricordare la figura della madre di Conchita, come *Las brujias de San Milla*, *Segovia*[35]. Lo stile personale di Zuloaga è stato definito *Zuloaga issue* o anche Follia spagnola (*locura española*) per la sua attenzione alla personalità deviata dei protagonisti dei suoi ritratti; egli coscientemente trasferisce alla sua visione qualcosa di terribile e di teatrale. In particolare, negli esemplari riprodotti nella cartella conservata da Ricordi, l'attenzione per la pazzia e l'interesse per la deformità degli uomini e delle donne ritratti dimostra quanto questo pittore indagasse la psiche umana e desiderasse sottolinearne l'atteggiamento di sfida. Non stupisce quindi che per aiutare il costumista e scenografo di *Conchita* nella ricerca di riferimenti ad una Spagna diversa, alternativa in cui far risaltare le stranezze, piuttosto che l'oleografia turistica di un paese da cartolina, venisse utilizzato un immaginario come quello di questo pittore contemporaneo. A questo proposito si riporta, qui di seguito la descrizione del personaggio di Conchita come viene descritto nella disposizione scenica dell'opera, nel pezzo intitolato *Caratteri dei personaggi*:

> *Conchita* - Sedici anni. Figura svelta e capricciosa: viso espressivo, occhi mobilissimi, furbi, penetranti. Temperamento vivace e molto sensibile, con fondo di bontà e di dolcezza. Fiera custode della propria purità e dignità, anche nei momenti in cui le apparenze la condannerebbero, ella si compiace, per effetto di una sua strana e morbosa psicologia, di trasformare bontà e dolcezza in raffinata perfidia, in crudele ferocia ogni volta che sembri di dover proteggere la sua anima e il suo corpo da possibili insidie. Carattere forte e cosciente, si ribella e sfugge all'uomo che

---

e infatti le scritte inserite impresse sul cartoncino, sotto le immagini, non corrispondono a quelle del volume edito, o meglio nel volume le didascalie sono stampate su fogli di velina incollate alle singole tavole. In questa tavola dell'Archivio Ricordi, è scritto in oro: «Uno sguardo – Atto I – (La Fabbrica)» (da *Ignacio Zuloaga*)

31 Sul cartoncino è scritto in oro: «La Signora nel Baile – Atto II (da *Ignacio Zuloaga*)».

32 Sul cartoncino è scritto con inchiostro dorato: «Tipo della Madre nell'Atto I – La Fabbrica (da *Ignacio Zuloaga*)».

33 Sul cartoncino è scritto in caratteri dorati: «Impressione per l'Atto II – (Baile) (da *Ignacio Zuloaga*)».

34 Sul cartoncino è scritto in oro: «La Gallega – Atto II (Baile) (da *Ignacio Zuloaga*)».

35 Questo quadro è riprodotto in due tavole, una delle quali contiene l'ingrandimento delle due figure femminili sedute in basso al centro dell'immagine. Sul cartoncino è scritto in oro: «Tipi per la madre di Conchita (da *Ignacio Zuloaga*)».

la persegue col suo amore indomabile, perché di quell'amore aborrisce la femminea debolezza, la imbelle dedizione. E, per ottenere che l'uomo si distacchi da lei, non le repugna neppure di apparirgli quale non è, corrotta e contaminata da ignobili amori. Quando Mateo riacquista innanzi a lei la sua forza e il suo prestigio di uomo, sia pure con una manifestazione violenta e brutale, ecco che Conchita è subito definitivamente conquistata, ecco che ella appare, quale è, creatura buona, amorosa e immacolata[36].

Le altre figure femminili sono così descritte:

Dolores, *Rufina*, *Estella* – Tre tipi di giovane sigaraie: belle o bellocce, gaje, irrequiete e loquaci, di nient'altro pensose che dei loro fuggevoli amorazzi. Dolores delle tre è la più sentimentale e la più orgogliosa, Rufina è lasciva e mordace; Estella è la più sempliciona.
La madre di Conchita – Donna sui cinquant'anni: pinzocchera, ciarliera, venale: tipo losco anzichenò.
La Sorvegliante – Ex sigaraia. Donna attempata, alla quale la cuffia e gli occhiali a stanghette conferiscono un aspetto caratteristico. Severa più a parole che a fatti, essa non riesce a disciplinare e a calmare la turba di ragazze scapigliate e loquaci che sono affidate alla sua vigilanza.

A completamento delle note intorno al carattere dei personaggi, è utile qui aggiungere la breve prefazione anteposta dagli autori al libretto di *Conchita*, nell'edizione conservata all'Archivio Ricordi:

Conchita, nella presente edizione, non è, né vuol essere, un fedele adattamento del celebre romanzo *La Femme et le Pantin* di Pierre Louÿs. Gli autori hanno deliberatamente attenuato il tipo originale della protagonista, sia per ragioni di teatro, sia per considerazioni psicologiche ed estetiche del tutto personali. E, come hanno dato a Mateo un'anima più immediatamente sensibile e meno remissiva, così hanno fatto di Conchita più una passionale complessa e bizzarra che una fredda ed enigmatica giocatrice d'amore. Quello che nel romanzo è insensibilità morale, diventa, nell'opera nostra, orgoglio di purità sotto apparenza di vizio. Conchita vuole essere adorata con fede e sola e per sempre. È per questo che fugge al denaro di Mateo e non ha paura né vergogna di gettarsi ai pericoli di un volgare *caffè-baile*, pur di poter vivere del proprio guadagno e gettare in faccia all'amante la sua forza e la sua purità. Ed ogni volta che

---

36 *Disposizione scenica per l'opera CONCHITA, quattro atti (da «La Femme et le Pantin» di Pierre Louÿs) adattamento scenico di Maurizio Vaucaire e Carlo Zangarini, musica di Riccardo Zandonai compilata da Carlo Clausetti.* Proprietà degli Editori per tutti Paesi. Deposito a norma dei trattati internazionali. Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati, G. Ricordi & C., 1913. Consultata presso l'Archivio Ricordi. Copia con appunti manoscritti in francese o inseriti, dattiloscritti su velina, in francese.

> lo vede soffrire e pregare, di primo impeto ella si piega e gli crede; e allora la sua anima canta in parole di sogno la gioia d'amore. Poi, rimasta sola, il dubbio amaro la ritorna beffarda e cattiva; è insomma una infelice che fabbrica a sé ed agli altri il dolore, per troppo desiderio della felicità. Così avviene che Conchita accetti, in buona fede, la piccola chiave della casa di Mateo; poi durante il giorno, la paura dell'inganno la riprende e prepari a Mateo, l'atroce burla della cancellata. Una sola prova la fulmina, la vince: l'ira vendicatrice di Mateo, che la percuote. E non sono le busse e il dolore fisico ad abbatterla, ma la violenza inaspettata di Mateo, in cui ella trova il perfetto immedesimarsi di due intensità: il dolore e l'amore. E Conchita esala tutta la ragione della propria esistenza nelle parole soffocate ch'essa mormora, tra i singhiozzi, all'amante annichilito sul finire dell'opera: «... Hai dunque pianto per me tanto ... che hai potuto fare ciò?».

I figurini di Palanti per la protagonista e le figure femminili, conservati all'Archivio Ricordi, rispecchiano i quadri di Zuloaga, pur nella semplificazione necessaria alla realizzazione teatrale[37].

Gli originali bozzetti scenici di Palanti sono conservati all'Archivio Ricordi. Ognuno è strettamente legato alla singola didascalia scenica di cui costituisce una vera e propria restituzione grafica. Ancora all'Archivio Ricordi sono conservate la piante di palcoscenico per la realizzazione delle scenografie che, assieme agli schemi pubblicati nella *Disposizione*, permettono di seguire tutto lo svolgimento dell'azione e dei mutamenti scenici. Il primo quadro del primo atto, come si legge nel libretto[38], si svolge in

> Una stanza di lavoro nella «Fabrica» di Siviglia, un giorno di agosto soffocante. È una grande stanza a volta d'un vecchio convento. Una nicchia di Madonna nella muraglia, vicino alla finestra, che guarda la via S. Fernando. Tutto intorno alla sala sono sospesi scialli, fazzoletti, gonnelle, sciarpe. Tre o quattro schiere di sigaraie lavorano raggruppate a cinque o sei intorno a piccole tavole, quasi tutte seminude, vecchie e giovani. Hanno tutte un fiore scarlatto nei capelli. Un lattante in una culla che la madre fa dondolare coi piedi mentre lavora[39].

---

37 Purtroppo non è possibile riprodurre i figurini di Palanti e quindi si rimanda l'analisi puntuale sui singoli costumi ad altra occasione.

38 RICCARDO ZANDONAI, *Conchita*, opera in quattro atti e sei quadri (da «La femme et le pantin» di Pierre Louÿs) adattamento scenico di Maurizio Vaucaire e Carlo Zagarini, Milano, Edizioni Ricordi, 1911, pagine 58. La copia consultata è conservata nella Collezione Ulderico Rolandi alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia.

39 *Ivi*, p. 5.

Per questa scena, Palanti prepara due disegni molto simili tra loro; infatti entrambi raffigurano l'interno di una grande stanza coperta da volte poggianti su colonne e pilastri. Cambia leggermente il punto di vista prospettico, ma l'architettura rimane essenzialmente la stessa, con l'aggiunta di piccole variazioni nei dettagli decorativi. Qui Palanti, come in altri suoi disegni di scenografia, inserisce alcuni personaggi che, in questo caso, corrispondono alle sigaraie. Infatti il suo metodo di lavoro è molto originale: nell'ideare la struttura dello spazio, quest'artista sente la necessità di inserire figure che diano la misura e il senso dello spazio reale. Si tratta di una tecnica molto pittorica che denuncia la natura del metodo di Palanti nel tracciare il progetto di una scena: non prepara disegni tecnico-esecutivi o freddamente architettonici, ma descrive, in una sorta di prefigurazione, un momento della rappresentazione teatrale. I suoi bozzetti sono molto vivi e descrittivi, quasi si trattasse di un quadro. In questo caso, il primo disegno mostra le sigaraie disposte vicine ai loro tavoli di lavoro, sotto le volte dell'antico convento e nel secondo muta la disposizione dei personaggi inseriti nello spazio e riesce a rendere ancor più viva la situazione, avvicinando al boccascena la distribuzione delle figure femminili: mette in primo piano la sigaraia-mamma che con un braccio muove la culla del bimbo, facendo in questo modo quasi partecipare lo spettatore alla vita della fabbrica di tabacco. Le bianche figure delle sigaraie sono esibite seminude, con gonne sollevate e spalle scoperte, quasi si respira la torrida atmosfera di un agosto soffocante e la luce infuocata entra dal cortile e dalle finestre aperte su una piazza di Siviglia. Confrontando questi disegni con la piantazione che si trova nella *Disposizione scenica*, si deduce che questa scena era realizzata con un impianto profondo e costruito in modo tale da permettere alle coriste e ai cantanti di muoversi liberamente, per creare un'azione verisimile.

Un esempio di quanto fosse importante la realizzazione precisa di uno spazio scenico è sottolineata dal seguente dettaglio descrittivo inserito nella *Disposizione scenica*:

> Le colonne sulla destra, attaccate ai *principali* debbono essere tutte *reali* e di forma circolare. Le due colonne che chiudono sul davanti la navata di sinistra sono invece di forma quadrata. Di esse, quella a destra è reale ed ha un vuoto nella parete destra, entro il quale è collocata l'immagine della Madonna. Sotto l'immagine è un piccolo altare cinto di tela bianca, su cui son poggiati vasi con fiori e candele. Dal capitello della colonna, a metà dell'immagine pende una lampada accesa[40].

[40] *Disposizione scenica...*, pp. 9-10.

Il secondo quadro inizia «dietro la tela metallica» con un «Intermezzo nella strada»[41]. Qui Mateo e Conchita si incontrano e raggiungono la casa di Conchita. Si tratta di una scena corta, probabilmente un siparietto che conduce alla casa della protagonista dove si svolge il terzo quadro: «La casa di Conchita Pérez. Una porta a sinistra che dà sulla cucina. La porta d'ingresso è al fondo. Una finestra su un piccolo balcone, al secondo piano a destra»[42].

Qui Conchita entra con Mateo che non osa addentrarsi e trova la madre distesa sulla poltrona a sinistra, poco oltre lo specchio. Lo spazio è ampio, molto povero anche se contiene ogni elemento necessario all'azione. Palanti, anche in questo bozzetto, inserisce una figura: è Conchita colta nel momento finale dell'atto quando, si reca fuori dal balcone per guardare verso la via sottostante. Infatti Conchita dopo aver appreso dalla madre che Mateo le ha dato denaro, «lo raccoglie e nervosamente, lo ravvolge in un giornale; si fa sull'uscio, aprendolo, spiando nella via, se vede ancora Mateo»[43]. Si tratta di uno dei momenti più atroci dell'intera opera, quando la protagonista decide di fuggire e di non rivedere mai più Mateo, affermando di preferire la fame, di saper fare tutto piuttosto di rivedere quell'uomo che voleva pagare il suo amore.

Il secondo atto si apre con il quadro quarto, all'interno de «Il Baile».

> Una piccola sala affumicata: dal soffitto pendono lampade e drappi. Tavole strette, sedie di paglia, scanni. Sul muro di fondo réclames di corride, ritratti di Toreri celebri. A sinistra della sala due palchetti. Al fondo, nel mezzo, una finestra bassa che dà sulla strada. All'ingresso, a sinistra, la casa. A destra, una finestra. Il palcoscenico del teatro è alto da terra di tre scalini. La sola scena è un paesaggio, appena abbozzato che rappresenta un giardino di palme ed aranci[44].

Anche questo bozzetto scenico è abitato e vissuto da presenze concrete quasi fosse un dipinto o una fotografia e, come i precedenti, non ha la forma tipica del bozzetto tecnico, del disegno che doveva andare in mano agli scenografi realizzatori, ma riproduce un clima, una suggestione d'ambiente, tanto più qui, all'interno di un locale notturno, un teatro di flamenco. Il momento raffigurato è quello dell'inizio dell'atto: «(Al levar della tela, Conchita è in scena e balla con Gallega, Morenito

---

41 R. Zandonai, *Conchita*, p. 18.
42 *Ivi*, p. 20.
43 *Ivi*, p. 31.
44 *Ivi*, p. 32.

l'accompagna con la chitarra. Il caffè è pieno di gente, l'entusiasmo è al colmo)»[45]. Potrebbe, in alternativa, essere il momento finale dell'atto, quando Conchita balla, quello definito nel libretto «DANZA di CONCHITA» e così descritto:

> Nuda le spalle, è ravvolta sotto le ascelle in uno scialle di Manilla, con lunghe frangie. Mentre si gira su sé stessa, le si scoprono le gambe a traverso le frangie. Tutto ad un tratto, ella fa alzare Morenico e balla amorosamente, appassionatamente con lui. Mateo, col viso incollato al vetro, di fuori, non perde un gesto di Conchita. [...][46].

Ma, nel disegno, non appare il costume nero con le frange, come si vede nel figurino[47] tracciato da Palanti e nell'illustrazione di Bompard[48]. Questo figurino è stato descritto come scandaloso per l'epoca anche se si sa che la Tarquini, prima interprete di Conchita, poi ne indosserà una versione molto ridimensionata e castigata.

Il terzo atto, quadro quinto («La cancellata») si svolge durante la notte:

> Una strada di Siviglia, stretta e parallela al davanti della scena. A sinistra, un'altra obliqua. Una porta a destra, l'ingresso di una piccola casa; una cancellata, a traverso la quale si vede un«patio» inondato dalla luna. Aranci e verde. Le strade sono oscure: in tutta quella oscurità, solo il cortile biancheggia nella luce lunare. Voci lontane nella notte[49].

Si tratta di una scena abbastanza corta, bipartita che deve permettere agli interpreti di spingersi in profondità nell'apertura della strada. La cancellata sulla destra è poco visibile e, anche nella pianta della *Disposizione*, sembra quasi essere parzialmente nascosta dal boccascena: La villetta di Mateo è addossata al lato destro della scena ed ha anch'essa, come la casa di Enrichetta, il prospetto parallelo al proscenio, ma molto più sul davanti che non l'altra. È una costruzione molto elegante e di una certa importanza. La facciata, di stile rinascimento, ha un bell'arco fiancheggiato da colonne con capitelli su cui poggia la cornice col resto della fabbrica che non si vede. [...][50]

---

45 *Ivi.*
46 *Ivi*, p. 39.
47 GIUSEPPE PALANTI, figurino per Conchita, atto II, 1911. Milano, Archivio Ricordi.
48 LUIGI BOMPARD, *Conchita*, atto II, 1911, in «L'Illustrazione italiana», 22 ottobre 1911.
49 R. ZANDONAI, *Conchita*, p. 47.
50 *Disposizione scenica...*, p. 63.

Il quarto atto si svolge «In casa di Mateo»:

> Una piccola sala esagonale, silenziosa e triste; tappeti distesi; senza altri mobili tranne alcuni divani, uno dei quali è sormontato da un baldacchino, e qualche sgabello. Uno specchio dentro un quadro dipinto, sul muro a dritta. Al fondo una grande porta a vetri, che dà sul giardino: la invetriata è chiara. Alla dritta una porta. Una finestra alla sinistra. Una piccola tavola contro il balcone[51].

La stanza descritta nel bozzetto di Palanti è ampia e desolata, appare decorata in stile moresco nel soffitto e nelle pareti. L'impressione è di una situazione di parziale abbandono abbastanza evidente, il divano rosso è semplice e non sormontato da un baldacchino, ma più semplicemente è accostato ad un drappo appeso al muro. Anche in questo caso, Palanti inserisce personaggi, secondo lo schema già visto, cercando di riprodurre una scena saliente dell'atto. Qui, si scorge Mateo nel momento in cui cinge il collo di Conchita, quindi poco prima della conclusione dell'intera vicenda.

L'opera, nonostante le numerose polemiche, ha successo e Tarquinia Tarquini ammalia il pubblico e i critici per ben 14 repliche ed è certamente la migliore interprete di questo titolo. Temperamento vibrante e figura snella ed elegante, contribuisce al successo dell'opera stessa, anche nelle riprese americane come quelle al Metropolitan Theatre di Philadelphia.

Nel manifesto di Metlicovitz, l'immagine tratta da una fotografia della Tarquini in posa, giudicata «altera, frivola, perversa e beffarda», subisce un'istintiva censura. La giovane e provocante Conchita è ritratta come una diva del cinema muto, con una superba espressione, quasi di sfida e campeggia trionfante in tutta intera l'*affiche*: la grande figura di Conchita risponde ai canoni della tradizione del manifesto cinematografico in cui molto spesso è ritratto il divo protagonista a grandezza naturale. L'artista-grafico utilizza una raggiante gamma cromatica e una tecnica pittorica che, proposte con sapiente efficacia, si trasformano in tipica propensione alla narrazione. Questa stessa immagine, ritagliata o girata, diviene l'emblema dell'opera in tutte le possibili utilizzazioni grafiche, dalla copertina dello spartito al libretto d'opera.

---

51 R. Zandonai, *Conchita*, p. 52.

Jürgen Maehder

VIE GIUSTE, VIE TRAVERSE E SENSI UNICI NELLA LIBRETTISTICA ITALIANA DEL PRIMO NOVECENTO

Leggendo studi filologici ripenso a Illica, al lavoro da fare su Illica. Quando, alfine, si prendesse a guardare nella sua librettistica con impegno, ci si accorgerebbe del valore e della complessità letteraria di Illica.

(Gianandrea Gavazzeni, *Il sipario rosso. Diario 1950-1976*, Torino, Einaudi, 1992, p. 459)

Una storia dell'opera italiana fra il 1900 e lo scoppio della seconda guerra mondiale che vantasse un livello di rigore scientifico già raggiunto in altre discipline umanistiche rimane ancora da scrivere. Anche se esistono inizi promettenti[1], manca tuttora un quadro generale in grado di abbracciare la totalità delle coordinate letterarie e musicali di questo periodo; un tale panorama della lirica italiana, necessariamente vasto e differenziato, dovrebbe tentare di dare una sistematica descrizione delle vie dell'opera italiana senza porre un accento esagerato sul travagliato sfondo socio-politico della cultura operistica italiana dal 1900 al 1939[2]. Gli studi monografici che esistono in qualità eccellente per Puccini[3] – e

---

1 Jay R. Nicolaisen, *Italian Opera in Transition, 1871-1893*, Ann Arbor/MI (UMI Press), 1980; Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984; Hans-Joachim Wagner, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1999.

2 Jürg Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922-1952: Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren, Frits Knuf, 1990.

3 Michele Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio 1995; Julian Budden, *Puccini. His Life and Works*, Oxford/New York, OUP, 2002; Dieter Schickling, *Giacomo Puccini. Biographie*, Stuttgart, Carus/Reclam, 2007; Dieter Schickling, *Giacomo Puccini: la vita e l'arte*, Ghezzano, Felici, 2008.

purtroppo in qualità alquanto variabile per gli altri compositori italiani di questo periodo[4] – non sono in grado, grazie alla loro fissazione sull'elemento musicale del fenomeno, di dipingere il quadro complessivo del teatro operistico italiano di questo periodo, che fu, come tutti sappiamo, un periodo che conobbe una posizione preminente del librettista nel processo produttivo com'anche nell'estetica teatrale dell'opera. Non sarebbe del tutto sbagliato chiamare il periodo fra il 1892 e il 1904 «il teatro operistico di Luigi Illica», visto che la stragrande maggioranza delle opere composte in questo periodo vanta un libretto dell'autore di Castell'Arquato[5]. Già alcuni anni prima dello scoppio della Iª guerra mondiale questa funzione centrale del librettista, che durante i decenni precedenti aveva dominato con la sua estetica teatrale tutta la produzione di una generazione di compositori, entrò in una fase di crisi profonda. Come testimoniano le difficoltà incontrate da Giacomo Puccini quando si mise alla ricerca di un soggetto per la sua prossima opera dopo la prima di *Madama Butterfly*, una profonda crisi estetica investì la librettistica italiana negli anni fra il 1900 e la Iª guerra mondiale[6].

Le considerazioni che seguono devono uno stimolo importante alla combinazione metodologica fra l'approccio contenutistico e l'approccio tradizionale che mira alla storia della composizione operistica, approccio già sperimentato da chi scrive in vari saggi sulla librettistica italiana[7]; d'altronde non sarebbero state possibili senza il considerevole

---

4 MARIO MORINI (a cura di), *Pietro Mascagni*, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1963; KONRAD CLAUDE DRYDEN, *Leoncavallo. Life and Works*, Bamberg, Sancis 2005; MARIO MORINI, *Umberto Giordano*, Milano, Sonzogno, 1963; JOHANNES STREICHER (a cura di), *Ultimi splendori. Cilea, Giordano, Alfano*, Roma, ISMEZ, 1999.

5 MARIO MORINI, *Luigi Illica*, Ente Provinciale per il Turismo, Piacenza, 1961; SUSANNA FRANCHI, *Tematiche e strutture nei libretti di Luigi Illica*, Diss. Università di Torino, anno accademico 1985/86.

6 JÜRGEN MAEHDER, *Die italienische Oper des Fin de siècle als Spiegel politischer Strömungen im umbertinischen Italien*, in: UDO BERMBACH/WULF KONOLD (a cura di), *Der schöne Abglanz. Stationen der Operngeschichte*, «Hamburger Beiträge zur öffentlichen Wissenschaft», vol. 9, Berlin/Hamburg, Reimer, 1992, pp. 181-210; MICHELE GIRARDI, *Il finale de «La fanciulla del West» e alcuni problemi di codice*, in: «Opera & Libretto», vol. 2, Firenze, Olschki, 1993, pp. 417-437; JÜRGEN MAEHDER, *«Turandot» and the Theatrical Aesthetics of the Twentieth Century*, in: WILLIAM WEAVER/ SIMONETTA PUCCINI (a cura di), *The Puccini Companion*, New York/ London, Norton, 1994, pp. 265-278.

7 JÜRGEN MAEHDER, *Paris-Bilder – Zur Transformation von Henri Murgers Roman in den «Bohème»-Opern Puccinis und Leoncavallos*, in: MICHAEL ARNDT/MICHAEL WALTER (a cura di), *Jahrbuch für Opernforschung* 2/1986, Bern/Frankfurt, Lang, 1987, pp. 109-176; ID., *The Origins of Italian «Literaturoper»: «Guglielmo Ratcliff», «La figlia di Iorio», «Parisina» and «Francesca da Rimini»*, in: ARTHUR GROOS/

allargamento d'orizzonte del repertorio operistico, dovuto alle recenti incisioni e messinscene di opere fuori del repertorio operistico comune[8]. Il fatto che non soltanto i capolavori indiscutibili siano stati presi in considerazione, ma che la ricerca musicologica miri alla ricostruzione dell'intera gamma del repertorio operistico di allora, fa parte della metodologia delle tendenze recenti di qualsiasi ricerca competente sulla storia della lirica europea. Soltanto negli anni 80 la ricerca internazionale si è finalmente resa conto dell'importanza fondamentale del metro poetico per la messa in musica del libretto; sulla base dei primi lavori precursori – eseguiti indipendentemente a Roma, Berna e Princeton[9] –

ROGER PARKER (a cura di), *Reading Opera*, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 92-128; ID., *Il libretto patriottico nell'Italia della fine del secolo e la raffigurazione dell'Antichità e del Rinascimento nel libretto prefascista italiano*, in: LORENZO BIANCONI et al. (a cura di), *Atti del Convegno Internazionale di Musicologia a Bologna 1987*, Torino, EDT, 1990, vol. III, pp. 451-466; ID., *Szenische Imagination und Stoffwahl in der italienischen Oper des Fin de siècle*, in: JÜRGEN MAEHDER/JÜRG STENZL (a cura di), *Zwischen Opera buffa und Melodramma. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, Bern/Frankfurt, Lang, 1994, pp. 187-248; ID., *Erscheinungsformen des Wagnérisme in der italienischen Oper des Fin de siècle*, in: ANNEGRET FAUSER/MANUELA SCHWARTZ (a cura di), *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 1999, pp. 575-621; ID., *Die Glorifizierung der toskanischen Stadt in der italienischen Oper des 20. Jahrhunderts*, in: ULRICH MÜLLER et al. (a cura di): *Mahagonny. Die Stadt als Sujet und Herausforderung des (Musik)theaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposiums 1998*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 2000, pp. 417-438; ID., *Drammaturgia musicale e strutture narrative nel teatro musicale italiano della generazione dell'Ottanta*, in: MILA DE SANTIS (a cura di), *Alfredo Casella e l'Europa. Atti del Convegno internazionale di Studi Siena, 7-9 giugno 2001*, «Chigiana», vol. 44, Firenze, Olschki, 2003, pp. 223-248; ID., *La rivoluzione francese come soggetto dell'opera italiana a cavallo fra Otto- e Novecento*, in: JÜRGEN MAEHDER/LORENZA GUIOT (a cura di), *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi su Leoncavallo a Locarno 1998*, Milano, Sonzogno, 2005, pp. 101-132.

8 Alcuni teatri tedeschi si sono specialmente distinti nel recupero di opere italiane poco conosciute in messinscene recenti: la Deutsche Oper Berlin [Vittorio Gnecchi, *Cassandra* (2007); Ottorino Respighi, *Marie Victoire* (2009); Alberto Franchetti, *Germania* (2011)], e più recentemente il teatro di Erfurt [Ildebrando Pizzetti, *Fedra* (2011); Ruggero Leoncavallo, *I Medici* (2013)]. Al Festival di Radio France a Montpellier dobbiamo le incisioni di *Parisina* di Pietro Mascagni (1999); *Cassandra* di Vittorio Gnecchi (2000); *Marion Delorme* di Amilcare Ponchielli (2001); *Risurrezione* di Franco Alfano (2001) e *Fedra* di Ildebrando Pizzetti (2008). Il festival dell'Alte Oper Frankfurt ha contribuito a due eccellenti produzioni in forma di concerto di *Germania* di Alberto Franchetti (1992) e de *I Medici* di Ruggero Leoncavallo, mentre dobbiamo a Radio France un'incisione dell'opera *Mirra* di Domenico Alaleona (2003).

9 FRIEDRICH LIPPMANN, *Der italienische Vers und der musikalische Rhythmus*, AnMc 12/1973, 253-369; AnMc 14/1974, 324-410; AnMc 15/1975, 298-333; ROBERT A.

la ricerca sull'interdipendenza fra metro poetico e metrica musicale ha aperto nuove strade alla librettologia[10].

Non a caso il primo decennio del Novecento potrebbe esser definito il momento cardine per lo sviluppo di alcune tendenze importanti della librettistica italiana di questo secolo. Gli ultimi rappresentanti della librettistica tradizionale, Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, erano riusciti, nei loro libretti scritti per Puccini fra il 1895 e il 1904, a superare ancora una volta la dicotomia estetica fra poesia d'arte e librettistica di mestiere[11]. Una crisi del linguaggio poetico che, verso la fine dell'Ottocento, aveva già colpito le culture operistiche in Francia e Germania, fu sentita appunto in quegli anni anche negli ambienti letterari italiani[12]; l'ultima conseguenza di questa crisi della librettistica fu la graduale introduzione del genere librettistico della *Literaturoper* anche nella cultura operistica italiana, che, a causa della vetusta tradizione della poesia italiana per musica, per decenni si era dimostrata più resistente delle altre culture operistiche europee[13]. Uno sguardo alle fonti letterarie delle opere di Jules Massenet, Giacomo Puccini e dei loro coetanei rivela che, a differenza delle opere di Giuseppe Verdi fino al *Falstaff*, non fu la letteratura d'arte mondiale a fornire i soggetti per la vasta maggioranza dei soggetti operistici, ma il teatro d'intrattenimento prevalentemente francese della loro epoca[14]. Per conseguenza, un compositore di altissima sensibilità lette-

---

MOREEN, *Integration of Text Forms and Musical Forms in Verdis Early Operas*, Diss. Princeton, 1975; PETER ROSS, *Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis*, Bern, Gnägi, 1980.

10 PETER ROSS, *Mehrdimensionalität als Stilprinzip in Verdis Spätwerk*, in: PIERLUIGI PETROBELLI/FABRIZIO DELLA SETA (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1996, pp. 46-57; PETER ROSS, *Der Librettovers im Übergang vom späten Ottocento zum frühen Novecento*, in: L. GUIOT/J. MAEHDER, *Tendenze della musica teatrale*..., pp. 19-54.

11 JÜRGEN MAEHDER, *Szenische Imagination und Stoffwahl in der italienischen Oper des Fin de siècle*, in: J. MAEHDER/J. STENZL, *Zwischen Opera buffa*..., pp. 187-248; ADRIANA GUARNIERI, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.

12 ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988; EAD., *Sensualità senza carne. La musica nella vita e nell'opera di D'Annunzio*, Bologna, Il Mulino, 1990; J. MAEHDER, *Szenische Imagination*..., pp. 187- 248; ID., *Erscheinungsformen des Wagnérisme*..., pp. 575-621; A. GUARNIERI, *Musica e letteratura*...

13 J. MAEHDER, *The Origins of Italian Literaturoper*..., pp. 92-128; ID., *Der unfreiwillig mehrsprachige Librettist – Linguistische Austauschprozesse im europäischen Opernlibretto des 19. Jahrhunderts*, in: HERMANN DANUSER/TOBIAS PLEBUCH (a cura di), *Musik als Text. Kongreßbericht Freiburg 1993*, Kassel et al., Bärenreiter, 1999, vol. 2, pp. 455-461.

14 J. MAEHDER, *Szenische Imagination*..., pp. 187-248; EMILIO SALA, *L'opera senza canto.*

raria come Claude Debussy, nel suo intento di risolvere il problema del calante rango letterario della librettistica della sua epoca, si decise di mettere in musica un capolavoro del teatro di avanguardia francese della sua epoca senza l'interposizione di un librettista, creando così la prima *Literaturoper* del teatro lirico francese[15]. Il prezzo pagato da Debussy per questo procedimento al di là di qualsiasi routine operistica fu altissimo; accanto all'unica opera terminata del compositore, *Pelléas et Mélisande*, la ricerca musicologica ha potuto individuare una miriade di progetti considerati, studiati, respinti o lasciati in forma di frammento[16].

Sotto alcuni punti di vista, la situazione della librettistica in Italia all'inizio del Novecento era più complessa che in altre culture operistiche europee. La mancanza di una tradizione nazionale di teatri di prosa paragonabile al sistema teatrale in Germania, Austria e Francia era dovuta alla posizione dominante dell'opera lirica nei secoli passati; sin dal primo Settecento il teatro di prosa si era trovato in diretta concorrenza con il teatro lirico[17]. La risultante mancanza di teatri stabili di prosa ebbe la conseguenza secondaria che il modernismo letterario nascente all'inizio del Novecento non mirava ad un rinnovamento del teatro di prosa; le varie 'riforme teatrali', ingrediente importantissimo della vita teatrale parigina che si diffusero presto a Monaco di Baviera, Berlino e in altre città mitteleuropee, non ebbero ripercussioni in Italia che una generazione più tardi[18].

Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora, Venezia, Marsilio, 1995; Hans-Joachim Wagner, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1999.

15 Claude Debussy, *Esquisses de Pelléas et Mélisande*, *1893-1895*, a cura di François Lesure, Genève, Minkoff, 1977; Stefan Kunze, *Der Sprechgesang und das Unsagbare: Bemerkungen zu «Pelléas et Mélisande» von Debussy*, in: Werner Breig/Reinhold Brinkmann/Elmar Budde (a cura di), *Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden/Stuttgart, Steiner, 1984, pp. 338-360; Donald Grayson, *The Genesis of Debussy's «Pelléas et Mélisande»*, Ann Arbor, UMI, 1986.

16 Robert Orledge, *Debussy and the Theatre*, Cambridge, CUP, 1982.

17 Guido Nicastro, *Metastasio e il teatro del primo Settecento*, in: «Letteratura Italiana Laterza», vol. 33, Roma/Bari, Laterza, 1982.

18 Walter Panofsky, *Protest in der Oper. Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre*, München, Laokoon Verlag, 1966; Jürgen Grimm, *Das avantgardistische Theater Frankreichs 1895-1930*, München, Beck, 1982; Vibeke Peusch, *Opernregie – Regieoper. Avantgardistisches Musiktheater in der Weimarer Republik*, Frankfurt/Dülmen, Tende, 1984; Barbara Lesák, *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925*, Wien, Löcker, 1988; Evan Baker, *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Opera Production and Staging in Continental Europe*, Chicago, Chicago University Press, 2013.

Inoltre, il lento sviluppo di una critica musicale professionale, concentrata in poche città dell'Italia del Nord, dovette contribuire ad un crescente divario nell'estetica teatrale sviluppatasi fra il 1890 e lo scoppio della I guerra mondiale. Mentre le battaglie fra wagneriani e seguaci di Brahms in Germania, com'anche le polemiche intorno a Wagner che caratterizzavano le discussioni parigine dopo la prima del *Lohengrin* risultano ancora oggi comprensibili nei loro schieramenti[19], la critica italiana si era persa nella giungla di categorie come 'wagnerismo', 'sinfonismo' e una cieca ammirazione per l''italianissima' arte musicale del Settecento[20]. La strana combinazione di un rifiuto completo della tradizione del melodramma italiano dell'Ottocento, di una smisurata glorificazione della cultura italiana del Rinascimento e della polifonia fiamminga del Cinquecento, il tutto combinato con un fervente nazionalismo e una critica della decadenza dei sinfonisti austro-tedeschi si trova soprattutto negli scritti di Giannotto Bastianelli, cui dobbiamo la seguente curiosità di estetica musicale:

> [...] ma si saprà contrapporre Palestrina a Wagner e in linea generale la vocalità polifonica quattro e cinquecentesca, stillante di divina intimità – italiana e anche fiamminga, ma soprattutto nostra, perché cattolica – e ancora in gran parte la nostra latina istrumentalità architettonicamente armoniosa nel Seicento e nel Settecento agli in gran parte decadenti sinfonisti austrotedeschi del secolo XIX. Musicalità pienamente italiana, ripeto, non fu neppure quella di Verdi, primitivo cantore contadino che, toltogli il ferraiolo romantico, se da una parte scuoteva le folle con quella sua travolgente fierezza da capitano di ventura decaduto in brigante, le

---

19 LÉON GUICHARD, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme* (Thèse Grenoble), Paris, Presses universitaires de France, 1963; HERVÉ LACOMBE, *Les Représentations wagnériennes à Paris (1891-1933). Leurs écho dans la presse*, Thèse de Doctorat du 3ème cycle, Paris, Université Paris I (Sorbonne), 1986; MANUELA SCHWARTZ, *«La question de Lohengrin» zwischen 1869 und 1891*, in: ANNEGRET FAUSER/MANUELA SCHWARTZ (a cura di), *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik – Literatur – Kunst – Politik*, Leipzig, Universitätsverlag, 1999, pp. 107-136; MANUELA SCHWARTZ, *Der Wagnérisme und die französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys «Fervaal»*, Sinzig, Studio, 1999.

20 GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *I profeti di Babilonia*, Milano, Bottega di poesia, 1924; FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982; DAVID BRYANT (a cura di), *Il Novecento musicale italiano tra neoclassicismo e neogoticismo*, Firenze, Olschki, 1988; FIAMMA NICOLODI, *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Roma, Bulzoni, 1990; CARLO PICCARDI, *Ossessione dell'italianità: il primato perduto tra nostalgia classicista e riscatto nazionale*, in: JÜRGEN MAEHDER/LORENZA GUIOT (a cura di), *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera tra '800 e '900. Atti del III Convegno Internazionale di Studi su Leoncavallo a Locarno 1995*, Milano, Sonzogno, 1998, pp. 25-57.

> incantava segretamente con quella sua anima antichissima e paterna di vecchio re pastore preromano.
> [...]
> Musicalità religiosamente e imperialmente italiana ebbe sopra tutti i nostri musicisti Palestrina, a cui, è doveroso riconoscerlo, osò di nuovo guardare, dopo secoli d'oblio, soltanto Riccardo Wagner ma per dedurne la scenografia illusoria d'un tempio di cartapesta: il tempio protestante del San Graal (di ben altra materia è costruita la Basilica di San Pietro!); e non è senza significato che per quel tempio che doveva rappresentare la mistica catarsi della massiccia volontà di vivere tedesca, Wagner volesse riprendere, a quel che si dice, lo stile architettonico della cattedrale di Siena. Qualcosa di vero ci può essere, se il pedissequo istinto bavarese della imitazione ha fatto ricopiare a Monaco – tali e quali – monumenti e ambienti della miglior epoca italiana[21].

Uno sguardo ai progetti operistici ponderati ma poi abbandonati da Giacomo Puccini fra la composizione di *Madama Butterfly* e della *Fanciulla del West* può servire a chiarire gli ideali drammaturgici di un compositore italiano alla vigilia della I guerra mondiale. La strabiliante eterogeneità dei progetti, che tennero occupati numerosi librettisti, fra cui vecchi collaboratori e nuovi aspiranti alla funzione di librettista pucciniano, è senz'altro indicativa per la severità della crisi della librettistica coeva[22]. Subito dopo la prima milanese di *Madama Butterfly* Puccini decise di mettere in musica il romanzo *Notre Dame de Paris* di Victor Hugo; fu Luigi Illica a fornirgli una prima traccia del libretto. Allo stesso momento, però, il compositore stava anche considerando il progetto del libretto *Nell'anno Mille* in collaborazione con Giovanni Pascoli[23]. Inoltre, una fitta corrispondenza con Valentino Soldani ci informa sul progetto di una *Margherita da Cortona*, cioè di un libretto a soggetto religioso situato nell'Umbria medievale. Alla fine dell'anno 1904, Puccini cominciò ad interessarsi al progetto di una trilogia basata su tre novelle di Maksim Gor'kij, scritte tra il 1895 e il 1899 (*Il khan e suo figlio*; *Ventisei e uno*; *Sulle zattere*); in seguito l'idea di base di una separazione dell'intera serata operistica fra tre soggetti divergenti costituì lo

---

21 GIANNOTTO BASTIANELLI, *Il nuovo dio della musica*, a cura di Marcello de Angelis, Torino, Einaudi, 1978, p. 48.

22 La cronologia segue quella della monografia pucciniana di DIETER SCHICKLING, *Giacomo Puccini...*, pp. 181-241.

23 ANNARITA ZAZZARONI, *«Nell'Anno Mille» attraverso il carteggio Giovanni Pascoli - Renzo Bossi*, in: «Studi e problemi di critica testuale», 75/2007, pp. 137-157: EAD., *Giovanni Pascoli e il melodramma*, dissertazione di dottorato, Università di Bologna, 2009.

stimolo decisivo per la concezione drammaturgica delle opere della maturità pucciniana[24]. Dopo un breve periodo di interesse per *Tartarin sur les Alpes* di Alphonse Daudet e *Les Mauvais bergers* (1897) di Octave Mirbeau, Puccini tornò al vecchio progetto di una *Maria Antonietta* su libretto di Luigi Illica; sin dal 1897 la composizione di un'opera sulla vita dell'ultima regina francese era stata considerata sia da Puccini che da Mascagni[25].

Nell'inverno del 1905/06, dopo il ritorno dal primo viaggio nell'America del Sud, Puccini venne in contatto con la tendenza – relativamente nuova per l'Italia – della *Literaturoper*, perché l'eco del successo della prima mondiale della *Salome* straussiana (Dresden, 9.12.1905) si stava diffondendo a livello internazionale. Quando, il 10 febbraio del 1906, Puccini s'incontrò con Gabriele d'Annunzio per concordare la futura collaborazione, era certamente consapevole del fatto che il suo vecchio amico Alberto Franchetti aveva appena terminato un'opera basata sul dramma dannunziano *La figlia di Iorio* (1904), che Franchetti aveva musicato strutturalmente inalterato, trattandolo dunque alla maniera di una vera *Literaturoper*.

In occasione della prima mondiale della *Figlia di Iorio* (Milano, Teatro alla Scala, 29.3.1906) Puccini era presente, ma non del tutto convinto del risultato musicale; nonostante ciò, il 16 aprile dello stesso anno egli firmò un contratto con d'Annunzio, e il 16 maggio si recò a Graz per partecipare alla famosa prima austriaca di *Salome*, che vide fra l'altro la presenza di Arnold Schönberg e la cerchia dei suoi allievi, nonché di un pittore disoccupato di nome Adolf Hitler[26]. È molto probabile che il ripetuto contatto con l'opera di Strauss sia stato la causa dell'interesse ricorrente che Puccini dimostrò negli anni seguenti per *A Florentine Tragedy* di Oscar Wilde. Il caso volle che Puccini, in occasione del suo primo viaggio negli Stati Uniti, fosse anche testimone della prima

---

24 J. MAEHDER, *«Turandot» and the Theatrical Aesthetics of the Twentieth Century*, in: WILLIAM WEAVER/SIMONETTA PUCCINI (a cura di), *The Puccini Companion*, New York/London, Norton, 2994, pp. 265-278.

25 MARCELLO CONATI, *«Maria Antonietta» ovvero «L'Austriaca». Un soggetto abbandonato da Puccini*, NRMI 33/1998, pp. 89-181; J. MAEHDER, *La rivoluzione francese...*, pp. 101-132.

26 La presenza di Hitler a Graz alla prima di *Salome* è stata menzionata in un commento dello stesso Hitler a Franz Strauss, figlio del compositore; alcuni autori hanno messo in dubbio l'autenticità di questa storia. Cfr. HANS RUDOLF VAGET, *«Salome» und «Palestrina» als historische Chiffren. Zur musikgeschichtlichen Codierung in Thomas Manns «Doktor Faustus»*, in: HEINZ GOCKEL/MICHAEL NEUMANN/RUPRECHT WIMMER (a cura di), *Wagner - Nietzsche - Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich*, Frankfurt, S. Fischer, 1993, pp. 69-82: 73.

americana di *Salome* alla Metropolitan Opera (22.1.1907); la reazione violenta del pubblico americano contro la presunta immoralità del soggetto fu tale che questa esecuzione rimase l'unica su suolo americano per molti anni. Una lettura attenta della corrispondenza di Puccini sullo sfondo delle sue esperienze in teatro rivela che l'entusiasmo vacillante del compositore di fronte al genere della *Literaturoper* si trovava in perfetta correlazione con le impressioni variegate che il compositore riportò dalla storia della travagliata ricezione della *Salome* straussiana. Finalmente, dopo un periodo protratto di indecisione fra il romanzo *La Femme et le pantin* di Pierre Louÿs (1898), la cui versione librettistica in un primo tempo (ottobre/novembre 1906) avrebbe di nuovo dovuto coinvolgere Luigi Illica[27], e una versione accorciata di *Maria Antonietta* sotto il titolo *L'Austriaca*, e dopo nuovi contatti infruttuosi con d'Annunzio, Puccini decise di musicare il dramma *The Girl of the Golden West* di David Belasco (Pittsburgh 1905), tornando così all'autore che gli aveva già fornito il soggetto di *Madama Butterfly*[28].

Una categorizzazione dei vari progetti a seconda delle loro implicazioni letterarie e drammaturgiche rivela che le scelte librettistiche considerate e accantonate da Puccini nel primo decennio del Novecento corrispondono alla stragrande maggioranza dei soggetti operistici che sono stati poi musicati dai compositori italiani della generazione seguente negli anni Venti e Trenta. Fra i soggetti ponderati da Puccini ci furono numerosi soggetti storici tradizionali che erano stati frequenti nel *grand opéra* francese sin dagli anni Trenta dell'Ottocento; *Notre Dame de Paris* e *Maria Antonietta*, nella sua prima versione in 5 atti, forniscono esempi per questa corrente drammaturgica. Il libretto che Illica aveva abbozzato sulla vita di Maria Antonietta, principessa austriaca, ultima regina di Francia e moglie di Luigi XVI, aveva le dimensioni di un romanzo di formazione (*Bildungsroman*) perché tentava di ritrarre le tappe importanti della sua vita, dalla gioventù della principessa austriaca alla Corte di Vienna fino alla sua esistenza da regina francese e prigioniera sotto la Rivoluzione francese, terminando con la sua morte sotto la ghigliottina. Il fatto che i progetti di Puccini comprendessero anche un'opera della letteratura colta mondiale come il romanzo *Notre Dame*

---

27 Eugenio Gara (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958, p. 327 (Vaucaire) e p. 329 sq. (Illica).

28 Lise-Lone Marker, *David Belasco: Naturalism in the American Theatre*, Princeton, Princeton University Press, 1975; Annie J. Randall/Rosalind Gray Davis, *Puccini and the Girl: History and Reception of the Girl of the Golden West*, Chicago, Chicago University Press, 2005.

de Paris, costituiva piuttosto un'eccezione per l'estetica teatrale di Puccini. Accanto a una quantità considerevole di soggetti presi dal teatro d'intrattenimento parigino – Sardou, Mirbeau, Louÿs, Vaucaire – sorprende nelle scelte di Puccini una forte presenza di letteratura russa, soprattutto quella di Maksim Gor'kij; non va comunque dimenticato che negli anni immediatamente precedenti i soggetti russi erano di moda nella vita teatrale italiana, come testimoniano i libretti per *Fedora* (Colautti/Giordano, 1898), *Siberia* (Illica/Giordano, 1903) e *Risurrezione* (Hanau/Alfano, 1904)[29].

Il nuovo genere della »Literaturoper« italiana, che dopo un primo tentativo che si doveva a una traduzione di Heinrich Heine ad opera di Andrea Maffei (Mascagni, *Guglielmo Ratcliff*, 1895[30]) ebbe il suo vero inizio soltanto nell'anno 1906 con *La figlia di Iorio* di Alberto Franchetti, fu originariamente basato sui soli drammi di Gabriele d'Annunzio. Le composizioni dei drammi in versi destinati al teatro d'opera da d'Annunzio – Pietro Mascagni, *Parisina*, Milano (Scala) 1913, Riccardo Zandonai, *Francesca da Rimini*, Torino (Regio) 1914, Ildebrando Pizzetti, *Fedra*, Milano (Scala) 1915 e Italo Montemezzi, *La Nave*, Milano (Scala) 1918 – riuscirono a introdurre il genere della *Literaturoper* anche in Italia; com'è noto, *Francesca da Rimini* di Zandonai costituisce fino a tutt'oggi l'opera di questo genere più coronata di successo di tutta la storia dell'opera italiana[31]. Siccome i drammi del primo periodo creativo di d'Annunzio furono scritti in prosa, mentre le condizioni strutturali della composizione di un testo italiano all'inizio del Novecento non consentivano ancora la composizione di un testo in prosa – in Francia e Germania il libretto in prosa era già divenuto di uso corrente[32] –, si creò la situazione paradossale che i primi drammi di d'Annunzio furono gli

---

29 JÜRGEN MAEHDER, *Il melodramma del nihilismo – Sulla drammaturgia musicale di «Fedora»*, programma di sala Teatro alla Scala, Milano, Rizzoli, 1993, pp. 57-69; AGOSTINO RUSCILLO, *Per un «lirismo delle umane passioni». La genesi di «Siberia» chiarita da un inedito carteggio Giordano-Illica*, Milano, Sonzogno, 2005.

30 J. MAEHDER, *The Origins of Italian Literaturoper...*, pp. 92-128.

31 *Ibidem*; CARLO BOTTEGHI, *«Parisina». Il dramma musicale di Gabriele d'Annunzio e Pietro Mascagni*, Livorno, Il Gabbiano, 1997; VINCENZO BORGHETTI/RICCARDO PECCI, *Il bacio della Sfinge. D'Annunzio, Pizzetti e «Fedra»*, Torino, EDT, 1998; ADRIANA GUARNIERI, *Musicalità della parola e sublimazione della musica nella «Fedra» di D'Annunzio e di Pizzetti*, in: *Musica e storia* 7/1999, pp. 211-245; OLAF ROTH, *Die Opernlibretti nach Dramen d'Annunzios*, Bern/Frankfurt/New York, Lang, 1999; A. GUARNIERI, *Musica e letteratura...*; ID., *Pizzetti, D'Annunzio e il «dramma musicale latino»*, in: GIAN PAOLO MINARDI (a cura di), *Pizzetti oggi. Atti del convegno Parma 21/22 dicembre 2002*, Parma, Teatro Regio, 2006, pp. 69-82.

ultimi ad essere musicati[33]. La composizione dei drammi precedenti in prosa invece, *Il sogno d'un tramonto d'autunno* (scritto nel 1897), *La città morta* (*La Ville morte*, Paris 1898) e *La fiaccola sotto il moggio*, fu intrapresa soltanto più tardi da compositori appartenenti a una generazione più giovane. È certamente dovuto a un'ironia della storia del teatro musicale italiano che, per motivi di diritti d'autore, l'opera *Sogno d'un tramonto d'autunno* di Gian Francesco Malipiero, che era stata composta già nel 1913/14, sia stata data per la prima volta solo nel 1964, mentre *La Ville morte* di Nadia Boulanger e Raoul Pugno, scritta nel 1910-1914, e l'opera *Gigliola* di Ildebrando Pizzetti, scritta nel 1914/15 come adattamento de *La fiaccola sotto il moggio* per il teatro musicale, probabilmente rimasero incompiute. La recente riscoperta della *Ville morte* di Nadia Boulanger (Siena 2005) in una veste sonora soltanto parzialmente autentica lascia sperare che le partiture dei due atti mancanti possano esser ritrovate nel lascito di Nadia Boulanger quando questo diventerà accessibile[34].

Siccome la letteratura secondaria sul fenomeno della *Literaturoper* è stata prevalentemente pubblicata in tedesco e inglese, sarà utile ricordare che il criterio di base per l'esistenza di una *Literaturoper* è la mancanza del ruolo del librettista; in ultima istanza è dunque la struttura letteraria del testo che decide la sua appartenenza a questo genere operistico. Né il soggetto né le sue possibili origini letterarie costituiscono criteri validi per la presenza di una *Literaturoper*, ma soltanto la microstruttura del testo poetico: che porta tutte le caratteristiche di un testo originalmente non destinato alla composizione, né pensato in funzione di una futura musica[35]. Inoltre, la letteratura secondaria sulla librettistica europea di fine secolo non è priva dell'errore diffuso di abbinare il genere della *Literaturoper* ad una struttura in prosa; come già insegna l'esempio di alcune partiture coeve a *Pelléas et Mélisande* nella cultura operistica francese, libretti in prosa e in versi coesistevano sia dentro che fuori della cerchia della *Literaturoper* europea[36]. Il fenomeno della

---

32 Hugh Macdonald, *The prose libretto*, in: «Cambridge Opera Journal», 1/1989, pp. 155-166; J. Maehder, *Der unfreiwillig...*, pp. 455-461.

33 Rubens Tedeschi, *D'Annunzio e la musica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1988; A. Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne...*; O. Roth, *Die Opernlibretti...*; Adriana Guarnieri/Fiamma Nicolodi/Cesare Orselli (a cura di), *D'Annunzio musico imaginifico*, «Chigiana», vol. 47, Firenze, Olschki, 2008.

34 A. Guarnieri/F. Nicolodi/C. Orselli, *D'Annunzio musico...*

35 J. Maehder, *The Origins of Italian Literaturoper...*, pp. 92-128; Peter Petersen, *Der Terminus «Literaturoper» – eine Begriffsbestimmung*, in: «AfMw», 56/1999, pp. 52-70; O. Roth, *Die Opernlibretti...*

36 H. Macdonald, *The prose libretto...*, pp. 155-166; J. Maehder, *Der unfreiwillig...*,

librettistica italiana di fine secolo fu ulteriormente complicato dalla tendenza, causata dal modello dello stesso Wagner e dal suo influsso sui compositori del wagnerismo europeo, di mirare all'unità fra librettista e compositore[37]. Anche se possono presentarsi rassomiglianze strutturali fra un testo letterario preesistente e un libretto scritto dallo stesso poeta, come avviene con *Francesca da Rimini* e *Parisina* di Gabriele d'Annunzio, è ovvio che un testo drammatico scritto in vista di una futura composizione non corrisponderebbe più al prerequisito della composizione di un testo preesistente, che rimane l'ingrediente necessario per il genere *Literaturoper*.

A causa delle tradizioni letterarie spesso contrastanti nei vari paesi della cultura operistica europea, la differenza strutturale fra un libretto tradizionale e un dramma preesistente musicato con o senza tagli risulta molto variegata fra le varie culture librettistiche. Grazie all'abitudine italiana di variare metro poetico all'interno di un libretto al fine di ottenere una maggiore variabilità metrica sul piano musicale, e allo stesso tempo di limitare i cambiamenti del metro poetico all'interno delle forme strofiche, le differenze fra la librettistica tradizionale e una librettistica a mo' di una *Literaturoper* risultavano più marcate in Italia che in altre culture operistiche[38]. Mentre in Francia una tradizione di *poésie en prose* esisteva già a partire dalla metà dell'Ottocento, nell'Italia umbertina la struttura metrica della poesia colta era ancora fermamente basata sull'utilizzazione del verso con rima finale[39].

Le ragioni per la mancata collaborazione fra Puccini e Gabriele d'An-

---

pp. 455-461; ID., *Der Künstler und die «ville-lumière» – Gustave Charpentiers «roman musical» «Louise» und sein «poème lyrique» «Julien, ou La Vie du poète»*, programma di sala per la prima messinscena di *Julien* in tempi moderni, Dortmund, Opernhaus, 2000, pp. 13-25; ID., *Sesso e religione nell'Alessandria decadente – «Thaïs» di Louis Gallet e Jules Massenet*, programma di sala, Gran Teatro La Fenice, Venezia, 2002, pp. 71-91; MARIE-HÉLÈNE BENOIT-OTIS, *Ernest Chausson, «Le Roi Arthus» et l'opéra wagnérien en France*, Bern/Frankfurt/New York, Lang, 2012; MATTHIAS NIKOLAIDIS, *Die Weihe der Republik – Albéric Magnards «Guercœur» und die Ästhetik seiner Epoche*, in: «Universitas. Monthly Review of Philosophy and Culture», 40/2013, pp. 65-107.

37 ADRIANA GUARNIERI, *Scrittori-librettisti e librettisti-scrittori tra Scapigliatura e Décadence (Ghislanzoni, Praga, Fontana, Leoncavallo)*, in: JÜRGEN MAEHDER/LORENZA GUIOT (a cura di), *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo. Atti del II Convegno Internazionale di Studi su Leoncavallo a Locarno 1993*, Milano, Sonzogno, 1995, pp. 11-40.

38 O. ROTH, *Die Opernlibretti...*; J. MAEHDER, *Der unfreiwillig...*, pp. 455-461.

39 Le prime poesie italiane in versi liberi furono pubblicate nel 1903 da Domenico Gnoli e Gabriele d'Annunzio (*Laus vitae*); cf. W. THEODOR ELWERT, *Italienische Metrik*,[2] Wiesbaden, Steiner, 1984, p. 145 ss.

nunzio furono molteplici, sia personali che di natura di estetica teatrale[40]; ad ogni modo, l'influsso dei drammi e della poetica di d'Annunzio si estendeva ben oltre il limitato numero di opere che furono direttamente desunte dai suoi drammi. Considerando la serie di prime assolute di opere liriche basate sui drammi di d'Annunzio al Teatro alla Scala fra il 1913 e il 1918, sembra significativo che circa un decennio dopo la loro creazione nel teatro di prosa, i drammi della maturità del poeta abbiano conosciuto una seconda fase di successo sotto la nuova forma di *Literaturopern*. Come rivelerebbe una dettagliata analisi delle varie opzioni musicali a disposizione di questi quattro compositori, le soluzioni musicali adottate si presentano estremamente differenziate. Oltre alle opere composte direttamente sui testi di d'Annunzio, la forza del suo linguaggio poetico, la sua facoltà di immaginare mondi visivi finora sconosciuti, che spesso furono codificati nelle lunghissime didascalie dei suoi drammi, nonché l'accostamento fra alcuni periodi della storia italiana con un esagerato nazionalismo ebbero conseguenze drammatiche per la storia della musica italiana, com'anche per la storia politica dell'Italia durante il ventennio fascista[41].

Nonostante la famosa critica lanciata in una lettera di Luigi Illica a Giulio Ricordi contro la moda del 'decadentismo e dannunzianesimo' letterario[42], lo stile dannunziano esercitò un forte influsso sulla librettistica italiana anche quando il poeta era già morto. Fra i poeti teatrali i cui drammi si collocavano stilisticamente nell'ambito del teatro dannunziano spicca Sem Benelli, i cui testi teatrali furono trasposti in musica, secondo lo stesso metodo della *Literaturoper*, da due compositori appartenenti alla «Giovane scuola»; *L'amore dei tre re* (Italo Montemezzi, Milano 1913) e *La cena delle beffe* (Umberto Giordano, Milano 1924) confermano la validità del procedimento sperimentato per la prima volta con poco successo da Alberto Franchetti. Fra i librettisti italiani di chiara matrice dannunziana conta, nonostante le sue proteste contro il 'decadentismo e dannunzianesimo', anche Luigi Illica nel suo ultimo periodo creativo; soprattutto il libretto per *Isabeau* (Pietro Masca-

---

40 Marco Beghelli, *Quel «Lago di Massaciuccoli tanto... povero d'ispirazione!». D'Annunzio-Puccini: Lettere di un accordo mai nato*, in: «Nuova Rivista Musicale Italiana», 20/1986, pp. 605-625; A. Guarnieri, *Sensualità senza carne...*

41 Giuseppe Antonio Borgese, *Gabriele d'Annunzio*, Napoli, Ricciardi, 1909 (rist. Milano, Mondadori, 1983); Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano, Feltrinelli, 1980; R. Tedeschi, *D'Annunzio...*; A. Guarnieri Corazzol, *Sensualità senza carne...*; J. Maehder, *Il libretto patriottico...*, pp. 451-466.

42 E. Gara, *Carteggi pucciniani*, p. 358.

gni, Buenos Aires, Teatro Colón, 1911) contiene numerosi riferimenti al linguaggio poetico del Vate, nonché una preziosissima veste grafica che ricorda le predilezioni estetiche di d'Annunzio. Numerosi librettisti degli anni Venti e Trenta accolsero le lezioni del dannunzianesimo letterario; il libretto *Fiamma* di Claudio Guastalla per la musica di Ottorino Respighi (Roma 1934) presenta numerose rassomiglianze con il testo de *La nave* musicato da Italo Montemezzi[43]. Anche Arturo Rossato, uno dei librettisti preferiti di Riccardo Zandonai, troverebbe la sua collocazione storica fra i seguaci del teatro dannunziano.

Al fascino delle vite dei Santi e soprattutto dei Martiri sulla letteratura di d'Annunzio – a cui dobbiamo la poesia per *Le Martyre de Saint-Sébastien* con la musica di scena di Claude Debussy[44] –, è dovuta anche tutta una corrente della librettistica italiana coeva, caratterizzata dal termine «francescanesimo» coniato da Marco Beghelli[45]. Il progetto pucciniano di una *Margherita da Cortona* in collaborazione con Valentino Soldani, meditato sin dalla fine del 1904, fungeva da preludio a tutta una corrente della lirica italiana degli anni Venti e Trenta; anche Puccini dovette ritornarci con la composizione di *Suor Angelica*, dramma pastorale a sfondo religioso. L'impressionante numero di soggetti religiosi nella librettistica italiana fra le due guerre, dal *San Francesco d'Assisi* di Gian Francesco Malipiero (New York 1922) al *Giuliano* di Riccardo Zandonai (Arturo Rossato, Napoli 1928), passando per *Maria Egiziaca* di Ottorino Respighi (Claudio Guastalla, New York 1932), *Cecilia* (Emidio Mucci, 1934) e *Margherita da Cortona* (Emidio Mucci, 1938) di Licinio Refice fino alla *Maria d'Alessandria* di Giorgio Federico Ghedini (Cesare Meano, 1937) si trova in forte contrasto con l'erotismo decadente che viene generalmente attribuito a questo periodo della letteratura italiana[46].

---

43 O. Roth, *Die Opernlibretti...*, p. 193 ss.

44 Guy Tosi, *Claude Debussy et Gabriele D'Annunzio. Correspondance inédite presentée par Guy Tosi*, Paris, Denoël, 1948; Theo Hirsbrunner, *Debussy und seine Zeit*, Laaber, Laaber, 1981; Id., *Debussys «Le martyre de Saint-Sébastien»*, in: Sigrid Wiesmann (a cura di), *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, Laaber, Laaber,1980, pp. 320-325; Theo Hirsbrunner, *Debussys «Le Martyre de Saint-Sébastien» und der Geist des Fin de siècle*, in: «Österreichische Musikzeitschrift» 5/1984, pp. 230-236.

45 Marco Beghelli, *Schegge di francescanesimo*, in: *Tendenze della musica teatrale...*, pp. 193-210.

46 Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1948; Lea Ritter-Santini, *Maniera Grande – Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende*, in: Roger Bauer *et al.* (a cura di), *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt, Klostermann, 1977, pp. 170-205.

Dopo aver esposto i soggetti operistici e le varie caratteristiche dei libretti considerati e messi da parte da Puccini, bisognerà ora considerare interi settori della librettistica italiana che, benché inconciliabili con la visione scenica di Puccini o inaccessibili al suo linguaggio musicale personale, avrebbero potuto esser attraenti per i compositori della generazione successiva o per i suoi coetanei. Durante tutta la sua vita Puccini fu conscio del fatto che un'attività da poeta-compositore sarebbe stata impensabile per lui. Questa possibilità dell'unione personale fra librettista e compositore, che nell'ambiente della lirica italiana di fine secolo senza dubbio costituiva una manifestazione di wagnerismo[47], fu scelta da vari compositori della sua generazione come Ruggero Leoncavallo[48], ma soprattutto da alcuni compositori della generazione seguente quali Franco Alfano (*La leggenda di Sakùntala*, Bologna 1921[49]) e Gian Francesco Malipiero[50]. L'assenza totale in Puccini di un libretto non versificato, ma scritto in prosa ritmica sembra confermare l'ipotesi che Puccini non avrebbe ritenuto musicabile un tale testo, anche se gli fosse piaciuto l'intreccio drammatico. D'altronde non sembra possibile che gli fosse sfuggita la struttura in prosa di alcuni libretti musicati da Franco Alfano, da *Risurrezione* (Cesare Hanau, 1904) a *La leggenda di Sakùntala* (Bologna 1921), scritto dallo stesso Alfano.

Considerando la straordinaria importanza dei soggetti antichi nella storia del teatro per musica sin dalle origine del genere presso la Camerata fiorentina, potrebbe sorprendere la quasi totale assenza di soggetti presi dalla mitologia, letteratura e storia dell'antichità classica. Benché questa caratteristica sia stata comune alle culture operistiche del tardo

---

47 J. Maehder, *Erscheinungsformen des Wagnérisme...*, pp. 575-621; Id., *Le strutture drammatico-musicali del dramma wagneriano e alcuni fenomeni del wagnerismo italiano*, in: Maurizio Padoan (a cura di), *Affetti musicali. Studi in onore di Sergio Martinotti*, Milano (Vita & Pensiero), 2005, pp. 199-217.

48 J. Maehder, *«Paris-Bilder»...*, pp. 109-176; Luca Zoppelli, *The Twilight of the True Gods: «Cristoforo Colombo», «I Medici» and the Construction of Italian History*, in: «Cambridge Opera Journal» 8/1996, pp. 251-269; Jürgen Maehder, *«I Medici» e l'immagine del Rinascimento italiano nella letteratura del decadentismo europeo*, in: *Nazionalismo e cosmopolitismo...*, pp. 239-260.

49 Claudio Toscani, *«La leggenda di Sakùntala» di Franco Alfano: un esotismo fuori stagione?* in J. Maehder/L. Guiot: *Tendenze della musica teatrale...*, pp. 179-191; Daniela Tortora, *«Sakùntala», vent'anni dopo*, in: «Note su Note», vol. 11/12, Catania, Università di Catania, 2007, pp. 143-164.

50 Gian Francesco Malipiero, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992; John C. G. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero (1882-1973). The Life, Times and Music of a Wayward Genius*, Amsterdam etc., Harwood, 1999.

Ottocento in quasi tutta l'Europa – con la sola Francia come eccezione parziale, del resto facilmente spiegabile attraverso il ruolo speciale dell'iconografia romana nella cultura dell'Empire[51] –, la situazione dovette cambiare ben presto in Francia e Germania all'inizio del Novecento, quando i soggetti antichi ritornarono a dominare il teatro musicale degli autori del neoclassicismo musicale[52], mentre rimasero sostanzialmente estranei al repertorio della lirica italiana fra le due guerre[53]. La posizione isolata, quasi extraterritoriale della *Cassandra* di Vittorio Gnecchi (Bologna 1905) su libretto di Luigi Illica si deve in buona parte alla scelta del soggetto, che trovò poca risonanza nella librettistica italiana del suo tempo. Perfino un'opera quale *Melenis* di Riccardo Zandonai (Massimo Spiritini / Carlo Zangarini sulla poesia di Louis Bouilhet) era basata sul trasferimento culturale di un'opera della letteratura francese in ambiente italiano[54], non su una ricezione diretta dell'Antichità come la *Cassandra* di Illica. Probabilmente non fu neanche un caso il fatto che, parallelamente a *Cassandra* Illica stesse lavorando anche all'operetta *Giove a Pompei* per la musica di Umberto Giordano e Alberto Franchetti (Roma, Teatro Parioli 1921); la situazione difficile per la produzione di operette sul territorio italiano prima della I guerra mondiale dovette causare un ritardo di quasi due decenni per la prima mondiale di quel lavoro[55].

Alla luce delle avanguardie teatrali europee, la prima mondiale postuma del *Nerone* di Arrigo Boito (Milano, Teatro alla Scala, 1924), un evento teatrale di grandissima risonanza nell'Italia degli Anni Venti[56], appare come l'ultimo monumento all'estetica operistica del passato. Il lunghissimo periodo di gestazione sia del libretto che della partitura, che fu completata da Vincenzo Tommasini e Antonio Smareglia sotto la

---

51 MICHAEL WALTER, *Exotik oder Farblosigkeit: Antikebilder in der Oper des 19. Jahrhunderts*, in: «Humanistische Bildung», 19/1996, pp. 117-155; JÜRGEN MAEHDER, *Orchesterbehandlung und Klangregie in «Les Troyens» von Hector Berlioz*, in: ULRICH MÜLLER et al. (a cura di): *Europäische Mythen von Liebe, Leidenschaft, Untergang und Tod im (Musik)-Theater. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposiums 2000*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 2002, pp. 511-537.

52 GOTTFRIED BOEHM/ULRICH MOSCH/KATHARINA SCHMIDT (a cura di), *Canto d'amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst, 1914-1935*, Basel, Kunstmuseum/Paul-Sacher-Stiftung, 1996.

53 GIUSEPPE MARIA IACOVELLI, *L'immagine della romanità nella cultura italiana fino a «Melenis»*, in: DIEGO CESCOTTI (a cura di), *Il miele e le spine. «Melenis»: Un'opera ritrovata di Riccardo Zandonai*, Rovereto, Osiride, 2012, pp. 13-60.

54 DIEGO CESCOTTI (a cura di), *Il miele e le spine...*

55 A. RUSCILLO, *Per un «lirismo...*

56 ROMUALDO GIANI, *Il «Nerone» di Arrigo Boito*, Torino, Bocca, 1924.

supervisione di Arturo Toscanini soltanto dopo la morte del compositore nel 1918, rendeva, già alla prima esecuzione del 1924, il *Nerone* un'opera cronologicamente 'extraterritoriale'[57]. Come rivela la struttura drammaturgica del libretto originario in cinque atti (1901), la suddivisione dell'azione in quadri 'storici' – basati su un meticoloso lavoro di ricostruzione archeologica della Roma dei Cesari – riflette ancora l'estetica del *grand opéra* a soggetto storico che stava influenzando l'opera italiana negli anni settanta dell'Ottocento[58]. Nonostante l'artificio della versificazione del libretto, che raggiungeva un vertice di complessità metrica del tutto assente dalla produzione coeva della lirica italiana[59], la sottostante visione teatrale del libretto dovette apparire datata già al momento della prima scaligera. I commenti critici sulla drammaturgia del *Nerone* espressi da Giacomo Puccini, che era presente alla prova generale, causarono una scissione fra Arturo Toscanini e il compositore che calava come un'ombra sugli ultimi mesi di vita di Puccini, già sofferente di cancro alla glottide, e che ebbe delle ripercussioni gravissime sulla composizione del III atto di *Turandot*[60]. Ancora di più di quello di Arrigo Boito, il *Nerone* di Pietro Mascagni (Milano, Teatro alla Scala, 16.1.1935) fu accolto in occasione della sua prima mondiale come un fossile di un'estetica teatrale già tramontata da molto tempo[61]. La quasi-contemporaneità della prima mondiale dell'ultima opera di Mascagni con quella della *Favola del figlio cambiato* di Luigi Pirandello e Gian Francesco Malipiero (Braunschweig, 13.1.1934 / Roma, Teatro dell'Ope-

---

57 GIAMPIERO TINTORI (a cura di), *Arrigo Boito. Musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986; GIOVANNI MORELLI (a cura di), *Arrigo Boito*, «Linea Veneta», vol. 11, Firenze, Olschki, 1994; A. GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura...*; COSTANTINO MAEDER, *«Il real fu dolore e l'ideal fu sogno». Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Firenze, Cesati, 2002; EMANUELE D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, Venezia, Marsilio, 2010.

58 CARMELO ALBERTI, *Tentazioni romanzesche, pentimenti e congestioni illustrative nelle dicascalie del «Nerone»*; GIOVANNI MORELLI, *Qualcosa sul «Nerone»*: entrambi in: G. MORELLI (a cura di), *Arrigo Boito*, pp. 485-508 e pp. 519-555.

59 HAROLD S. POWERS, *Boito rimatore per musica*, in: G. MORELLI, *Arrigo Boito*, pp. 355-394; J. MAEHDER, *Der unfreiwillig...*, pp. 455-461.

60 JÜRGEN MAEHDER, *Studien zum Fragmentcharakter von Giacomo Puccinis «Turandot»* in: «Analecta Musicologica» 22/1985, pp. 297-379; ID., *La trasformazione interrotta della principessa. Studi sul contributo di Franco Alfano alla partitura di «Turandot»*, in: JÜRGEN MAEHDER (a cura di), *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini*, Pisa, Giardini, 1985, pp. 143-170; D. SCHICKLING, *Giacomo Puccini...*, pp. 347-349.

61 F. NICOLODI, *Musica e musicisti...*; EAD., *Mascagni e il potere*, in: *Mascagni*, Milano, Electa, 1984, pp. 195-225.

ra, 24.3.1934) può servire ad illustrare la coesistenza di due culture operistiche indipendenti nell'Italia degli Anni Trenta[62].

La collocazione drammaturgica dell'opera di Riccardo Zandonai all'interno di questo mondo operistico, caratterizzato da una profonda scissione fra i membri dell'avanguardia teatrale internazionale e gli avvocati del melodramma italiano tradizionale, risulta alquanto ambigua. Da un lato, fu proprio Zandonai, con la composizione della *Francesca da Rimini* sul dramma preesistente di d'Annunzio, a creare la *Literaturoper* più importante della cultura operistica italiana; anche se a Zandonai fu affiancato Tito Ricordi in funzione di librettista-accorciatore del dramma originale[63], questa scelta corrispose alle tendenze più avanzate della cultura operistica internazionale. Da un altro lato, però, il coetaneo di Joseph Matthias Hauer, Alfredo Casella, Anton von Webern e Edgard Varèse[64] – tutti compositori nati nel 1883 – non sentì mai il bisogno di rompere con la tradizionale narratività unilineare che aveva caratterizzato il teatro europeo fino agli esordi di Alfred Jarry, di Guillaume Apollinaire e dell'avanguardia teatrale francese[65].

Nel corso del graduale sgretolamento della drammaturgia tradizionale nell'opera europea, le opere liriche che, per la prima volta nella storia del teatro musicale, rinunciarono ad una narrazione unidimensionale occupano una posizione preminente. La ricca ricerca sul teatro musicale tedesco della repubblica di Weimar ha offuscato il fatto che i

---

62 J. MAEHDER, *Drammaturgia musicale...*, pp. 223-248.

63 J. MAEHDER, *The Origins of Italian Literaturoper...*, pp. 92-128; R. TEDESCHI, *D'Annunzio...*; O. ROTH, *Die Opernlibretti...*

64 GILLES TROMP, *Artaud et Varèse*, in: JEAN-PAUL CAPDEVILLE/PETER-ECKHARD KNABE (a cura di), *Les Écrivains français et l'opéra*, Köln, (dme), 1986, pp. 275-284; MALCOLM MACDONALD, *Varèse: Astronomer in Sound*, London, Kahn & Averill, 2003, pp. 214-241 (*The One-All-Alone*) e pp. 299-314 (*Espace*; *Étude pour Espace*); ANNE JOSTKLEIGREWE, *Der Griff nach den Sternen. Von «The One-All-Alone» zu «Espace»*, in: FELIX MEYER/HEIDY ZIMMERMANN (a cura di), *Edgard Varèse. Komponist, Klangforscher, Visionär*, Mainz etc., Schott, 2006, pp. 211-219; JÜRGEN MAEHDER, *Edgard Varèse e il teatro musicale utopico: «The One All Alone» e «L'Astronome»*: relazione al convegno «*All'ombra dell'opera: musiche per la scena al tempo di Leoncavallo*», Locarno, Fondo Leoncavallo, 2006 (in preparazione).

65 JÜRGEN GRIMM, *Das avantgardistische Theater Frankreichs, 1895-1930*, München, Beck, 1982; CLAUDE SCHUMACHER, *Alfred Jarry and Guillaume Apollinaire*, New York, Crove Press, 1985; LAURENCE CAMPA, *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris, Sedes, 1996; PETER READ, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La Revanche d'Eros*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000; ANNA BOSCHETTI, *La Poésie Partout - Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, Paris, Éditions du Seuil, 2001; MARIA DARIO, *André Salmon - Alle origini della modernità poetica*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2001.

primi tentativi di una rottura totale della continuità narrativa si devono a personaggi attivi nell'ambiente del surrealismo francese, sebbene la mancanza di una vera corrente musicale surrealista abbia condannato alcuni di questi tentativi ad una relativa oscurità. Se per i compositori francesi intorno al gruppo dei *Six* i vari modelli del teatro surrealista, a cominciare dal dramma *Les Mamelles de Tirésias* di Guillaume Apollinaire (1915[66]), erano ben presenti, l'estetica di un gruppo di italiani – alcuni residenti a Parigi – prese origine da una profonda avversione per il melodramma soprattutto italiano, un'avversione che da Giannotto Bastianelli fino agli scritti di Alberto Savinio forma un filo conduttore dell'estetica musicale della generazione dell'Ottanta[67].

Una posizione speciale, non soltanto a causa della sua precoce attività artistica, ma soprattutto a causa di una creatività poliedrica nelle discipline della pittura, della letteratura e della musica, spetta ad Alberto Savinio, che durante il suo soggiorno parigino e in stretto contatto con Guillaume Apollinaire seppe iniziare progetti teatrali che, pur essendo rimasti allo stato di frammento, costituiscono un affascinante contributo alla storia del melodramma surrealista[68]. Dopo un primo tentativo di scrivere un'opera su libretto di M. D. Calvocoressi, *Le Trésor de Rampsenit* (1912), che rimase allo stato di abbozzo, Savinio riuscì a portare a termine i due balletti *Persée* e *Deux Amours dans la nuit* (1913) e la «tragedia mimica» *Niobe* su proprio libretto (1913), tutti nella sola stesura per pianoforte. La sua opera successiva – salutata da Guillaume Apollinaire come 'surrealista' sulle pagine del *Mercure de France* del 1° giugno 1914 – furono le «Scènes dramatiques d'après des épisodes du *Risorgimento*» *Les Chants de la mi-mort*, abbozzate nel 1914 su libretto proprio, ma pure rimaste frammento[69]. La rinuncia totale alla coerenza dell'azione, tipica per i primi libretti di Savinio, non trovò però una realizzazione musicale adeguata; sembra che con i mezzi musicali del 1918 una musica completamente a-logica, però funzionale ai fini di una rappresentazione scenica, non fosse concepibile[70].

---

66 P. Read, *Apollinaire...*

67 Alberto Savinio, *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1977; Giannotto Bastianelli, *La crisi musicale europea*, Firenze, Vallecchi, 1976; Id., *Il nuovo dio...*

68 Michele Porzio, *Savinio musicista. Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1988; Franca Bruera, *Apollinaire & C.: Ungaretti, Savinio, Sanguineti*, Roma, Bulzoni, 1991; Alberto Jona, *Voyage autour de Savinio*, in: Giovanni Morelli (a cura di), *Alfredo Casella negli anni di apprendistato a Parigi*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 325-330.

69 M. Porzio, *Savinio musicista...*, pp. 97-106.

70 È necessario ricordare che brani musicali sperimentali come *Vexations* di Erik

Accanto all'esperienza parigina di alcuni esponenti dell'avanguardia musicale italiana, l'influsso della letteratura teatrale italiana[71] ebbe un ruolo determinante nella formazione della drammaturgia musicale in alcuni protagonisti della generazione dell'Ottanta. Già nei suoi racconti *La tragedia d'un personaggio* (1911) e *Colloqui coi personaggi* (1915) Luigi Pirandello aveva tentato una descrizione della profonda crisi che, nel teatro del Novecento, dovette minacciare l'unità e coerenza del personaggio teatrale[72]. Una parte di questi testi confluì più tardi nella famosa prefazione al dramma *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), in cui Pirandello tentava di analizzare lo sgretolamento del concetto di ruolo teatrale e, per conseguenza, lo scioglimento del personaggio stesso. Il frantumarsi della separazione fra realtà della scena e realtà della vita 'fuori del teatro', operazione con cui Pirandello abolì una base del codice teatrale europeo[73], trovò un suo riflesso ancora nella conferenza *Teatro nuovo e teatro vecchio* (1922). Nel suo dramma *Enrico IV* (1922) il poeta continuò a sviluppare il suo gioco con molteplici livelli di realtà teatrale incastrate fra di loro[74]. Nell'ultima produzione pirandelliana, nei drammi *Questa sera si recita a soggetto* (1929) e *Come tu mi vuoi* (1930) nonché nel dramma incompiuto *I giganti della montagna* (1936) – intrecciato con un legame indissolubile con il libretto *La favola del figlio cambiato* per Gian Francesco Malipiero (Roma 1934)[75] – il poeta continuava il suo sondaggio dell'esistenza umana sotto la categoria dell'assurdità.

Satie si affiancavano piuttosto a tradizioni del teatro musicale sperimentale che furono esplorate soltanto dopo la IIª guerra mondiale; cfr. IVANKA STOÏANOVA, *Geste – texte – musique*, Paris, U.G.E., 1978, *passim*.

71 G. MORELLI, *Alfredo Casella negli anni...*; ROBERTO CALABRETTO (a cura di), *Alfredo Casella. Gli anni di Parigi. Dai documenti*, Firenze, Olschki, 1997.

72 ARCANGELO LEONE DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1975, pp. 137-177.

73 PETER SZONDI, *Theorie des modernen Dramas*, in: ID., *Schriften I*, a cura di Jean Bollak et al., Frankfurt, Suhrkamp, 1978, pp. 116-123; MANFRED PFISTER, *Das Drama*, München, Fink, 1977, ⁹1997, p. 329.

74 ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, *Die Konkurrenz der Wirklichkeiten in Pirandellos Theatertrilogie*, in: MICHAEL RÖSSNER/FRANK-RUTGER HAUSMANN (a cura di), *Theatralisierung der Wirklichkeit und Wirklichkeit des Theaters. Akten des 3. Pirandello-Kolloquiums in Wien vom 29-31 Mai 1986*, Bonn (Romanistischer Verlag), 1988, pp. 33-47.

75 JOACHIM NOLLER, *Gian Francesco Malipiero und die Avantgarde des (Musik)theaters im 20. Jahrhundert*, in: CONSTANTIN FLOROS et al. (a cura di), *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, in «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», vol. 10, Laaber, Laaber, 1988, pp. 37-45; ID., *«La favola del figlio cambiato» von Luigi Pirandello und Gian Francesco Malipiero: ein kulturelles Fanal der dreissiger Jahre*, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 1991.

A differenza del suo libretto *La favola del figlio cambiato*, scritto nel 1933 per la musica di Gian Francesco Malipiero, che è tipicamente privo di effetti di straniamento teatrale, il teatro di Pirandello oppone delle resistenze facilmente individuabili alla diretta composizione operistica. La commistione fra realtà teatrale e realtà 'fuori del teatro', operata per la prima volta nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, si basa sull'utilizzazione del linguaggio parlato come mezzo di comunicazione; con la trasformazione in lingua cantata cadrebbe subito qualsiasi illusione di una fittizia realtà 'fuori del teatro', e dunque la ragion d'essere del gioco delle realtà molteplici. Questa è la ragione per cui il teatro musicale, nonostante la crescente tendenza verso la *Literaturoper* negli anni dopo la II guerra mondiale[76], dovette cominciare soltanto con grande ritardo a interessarsi ai drammi pirandelliani. Le opere *Six Characters in Search of an Author* di Hugo Weisgall (New York, 1959) e *Enrico* di Manfred Trojahn (Schwetzingen 1991) costituiscono due esempi fra i più famosi di una composizione diretta dei drammi di Pirandello. Nonostante la sua iniziale limitazione al teatro di prosa, l'opera di Pirandello ebbe però delle ripercussioni profonde sulla regia teatrale europea, soprattutto in seguito al Premio Nobel per la letteratura (novembre 1934) e alla messinscena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* ad opera di Max Reinhardt, che fu uno dei successi più durevoli del repertorio del Deutsches Theater di Berlino.

L'accostamento fra Luigi Pirandello e Gian Francesco Malipiero come esponenti di una nuova visione teatrale nell'immediato dopoguerra fu già suggerito all'epoca dei primi esordi del giovane compositore. Nel teatro musicale della prima fase creativa di Malipiero confluiscono alcune tendenze intellettuali della sua generazione: la viscerale avversione per il melodramma italiano dell'Ottocento, contro cui Malipiero lanciò un attacco nel suo libro *I profeti di Babilonia*[77]; il tentativo di sostituire la parola cantata in scena con la danza, operata nella sua prima composizione teatrale, il «dramma sinfonico» *Pantea* (1917-1919)[78]; e finalmente l'ironico ritorno alle maschere della commedia dell'arte per denunciarne la morte e la loro sostituzione con squarci di vita vissuta.

Nella sua trilogia teatrale *L'Orfeïde* (1918-1922), che fu creata intorno alle *Sette canzoni* (1918/19) con l'aggiunta del prologo *La morte*

---

76 Jürgen Maehder, *Anmerkungen zu einigen Strukturproblemen der Literaturoper*, in: Klaus Schultz (a cura di), *Aribert Reimanns «Lear». Weg einer neuen Oper*, München (dtv), 1984, pp. 79-89.

77 G.F. Malipiero, *I profeti...*

78 Id., *L'armonioso labirinto...*, pp. 67-69.

delle maschere (1920) e dell'epilogo *Orfeo, ovvero l'ottava canzone* (1922), Malipiero realizzò l'unione fra librettista e compositore per creare un'opera teatrale che comprovasse l'impossibilità di una narratività teatrale unilineare[79]. L'azione teatrale delle *Sette canzoni* si basa primariamente su impressioni visive senza logica inerente all'azione che vengono accompagnate da canzoni il cui legame con l'azione si avvicina alla musica diegetica nel teatro di prosa e nell'*opéra comique*[80]. Mentre le fonti letterarie della base testuale sono state studiate da Rossana Dalmonte e Virgilio Bernardoni, l'assieme della partitura è stato oggetto di un'attenta analisi da parte di Tilman Schlömp[81]. Come è stato ripetutamente dimostrato, la primaria importanza delle maschere, delle marionette e dei *saltimbanques* nel teatro d'avanguardia europeo risiedeva nella loro funzione di straniamento e ritualizzazione teatrale[82]. È innegabile l'appartenenza dell'*Orfeïde* alla svolta decisiva del modo di narrare e rappresentare che caratterizzava il teatro musicale europeo degli anni Venti. Contemporanea a *Love for three Oranges* di Sergej Prokofiev (Chicago 1921) e alle tre opere in un atto di Hindemith su libretti di Oskar Kokoschka (*Mörder*, *Hoffnung der Frauen*, Stoccarda 1921), Franz Blei (*Das Nusch-Nuschi*, Stoccarda 1921) e August Stramm (*Sancta Susanna*, Francoforte 1922), l'*Orfeïde* rappresenta il punto di partenza per un teatro non-narrativo nella cultura italiana. A differenza delle altre culture teatrali europee, per le quali l'aggancio alle maschere della commedia dell'arte fu una fase passeggera nel loro cammino verso nuove forme di teatro[83], la trilogia di Malipiero inaugurò anche un ritorno ai

---

79 *Ivi*, pp. 70-101.

80 Per una discussione dei livelli logici della musica teatrale si rimanda allo studio fondamentale di THOMAS BETZWIESER, *Sprechen und Singen. Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2002.

81 ROSSANA DALMONTE, *Le fonti letterarie del teatro musicale di Malipiero («L'Orfeïde»)*, in: LUIGI PESTALOZZA (a cura di), *Gian Francesco Malipiero e le nuove forme del teatro musicale europeo*, «Quaderni di Musica/Realtà», vol. 3, Milano, Unicopli, 1984, pp. 95-111; VIRGILIO BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia (Fondazione Levi), 1986, pp. 54-59; TILMAN SCHLÖMP, *Gian Francesco Malipieros Musiktheater-Trilogie «L'Orfeïde»*, Frankfurt/Berlin/Bern/New York, etc., Lang, 1999.

82 JEAN STAROBINSKI, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris 1983; V. BERNARDONI, *La maschera...*; CARLO PICCARDI, *Pierrot – Pagliaccio. La maschera tra naturalismo e simbolismo*, in: *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, *Atti del I° Convegno Internazionale di Studi su Leoncavallo a Locarno 1991*, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 201-245; W. ANTHONY SHEPPARD, *Revealing Masks. Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2001.

83 JÜRGEN MAEHDER, *Nichtlineare Dramaturgie – Zur Erzählhaltung im Musiktheater*

modelli della vita teatrale del passato. Se in nessun altro compositore del Novecento l'amalgama fra creazione musicale d'avanguardia e riscoperta della «musica antiqua» fu paragonabile a quello di Malipiero[84], soltanto in Italia la riscoperta della propria cultura del passato fu così intimamente legata alla cultura del modernismo europeo[85]. Il teatro musicale sotto forma di corteo di maschere dovette dunque rimanere una costante della produzione artistica italiana anche nel decennio seguente; nel teatro di Malipiero ne fanno fede, tra molte altre opere, *Il finto Arlecchino* (Magonza 1928), *Torneo notturno* (Monaco di Baviera, 1931), *I capricci di Callot* (Roma 1942) e *Il capitan Spavento* (Napoli 1968), mentre *La donna serpente* di Cesare Vico Lodovici e Alfredo Casella (Roma 1932) testimonia l'ininterrotta presenza del teatro di Carlo Gozzi nella vita culturale italiana[86].

Questo panorama della librettistica italiana del primo Novecento, esposto seguendo i progetti abbandonati da Puccini, ma affrontati dai compositori della generazione seguente, svelerebbe le sue vere caratteristiche soltanto se lo paragonassimo alle tradizioni librettistiche delle altre culture operistiche europee. Nonostante l'Italia, in quanto patria del futurismo letterario e pittorico, abbia dato un significativo contributo alla glorificazione del progresso tecnico nella poesia coeva, di cui le poesie sul volo e sull'aeronautica costituiscono un capitolo specialmente rilevante[87], furono rarissime le opere a soggetto 'contemporaneo'.

---

der Zwanziger Jahre, in: ULRICH MÜLLER et al. (a cura di), *Alban Bergs «Wozzeck» und die Zwanziger Jahre. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposiums 1997*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1999, pp. 437-457; ID., *Neoklassizismus, Surrealismus und diskontinuierliche Erzählhaltung im Musiktheater Bohuslav Martinůs*, in: EVA KLEINITZ/ALFRED WOPMANN (a cura di), *Opernworkshop 1999: Bohuslav Martinů, «Griechische Passion»*, Bregenz, Bregenzer Festspiele, 1999, pp. 113-137.

84 GUGLIELMO BARBLAN, *Malipiero trascrittore*; FRANCESCO DEGRADA, *Gian Francesco Malipiero e la tradizione musicale italiana*: entrambi i saggi in: MARIO MESSINIS (a cura di), *Omaggio a Malipiero*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 21-28 e pp. 131-152; FIAMMA NICOLODI, *Riflessi neogotici nel Teatro musicale del Novecento*, in: D. BRYANT, *Il Novecento musicale...*, pp. 271-304.

85 F. NICOLODI, *Gusti e tendenze...*; JÜRGEN MAEHDER, *Drammaturgia musicale e strutture narrative nel teatro musicale italiano della generazione dell'Ottanta*, in: M. DE SANTIS, *Alfredo Casella...*, pp. 223-248.

86 V. BERNARDONI, *La maschera...*, pp. 107-128; GIORGIO PESTELLI, *«La donna serpente» di Alfredo Casella*, in: ROBERT GUTHMÜLLER/WOLFGANG OSTHOFF (a cura di), *Carlo Gozzi. Letteratura e musica (Convegno internazionale Venezia 1995)*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 301-317; KII-MING LO, *Zur Entstehungsgeschichte von Ferruccio Busonis «Turandot»-Werkgruppe und ihrer musiktheatralischen Ästhetik*, in: ALBRECHT RIETHMÜLLER/HYESU SHIN (a cura di), *Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten*, Stuttgart, Steiner, 2004, pp. 143-175.

87 FELIX PHILIPP INGOLD, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*.

Oltre all'opera marginale *L'aviatore Drò* di Francesco Balilla Pratella (scritta nel 1911-1914, Lugo di Romagna, 1920) – e oltre all'opera di propaganda *Il deserto tentato* di Alfredo Casella (Firenze 1937), scritta soltanto alla vigilia della II guerra mondiale[88] – nessun'opera lirica italiana fu scritta durante i primi decenni del Novecento per testimoniare del grande entusiasmo per le conquiste della tecnologia moderna. Perfino l'opera *Volo di notte* di Luigi Dallapiccola (Firenze 1939) fu concepita seguendo la ricezione del romanzo di Antoine de Saint-Exupéry[89]. Gli elementi dell'azione operistica che comunemente vengono ritenuti tipici della *Zeitoper* nella Germania degli anni Venti arrivarono in Italia soltanto con grande ritardo[90]. Invece delle ferrovie (Ernst Křenek, *Jonny spielt auf*, Leipzig 1927), delle macchine di polizia (*Jonny spielt auf*), dei transatlantici (Karol Rathaus, *Fremde Erde*, Berlin 1930), delle fabbriche (Max Brand, *Maschinist Hopkins*, Duisburg 1928) e delle macchine fotografiche (Kurt Weill, *Der Zar läßt sich photographieren*, Köln 1927), le scene italiane fra le due guerre mondiali erano ancora popolate dai Santi del Duecento e dai condottieri del Rinascimento.

Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur, Basel/Stuttgart, Birkhäuser, 1978, ²Frankfurt, Suhrkamp, 1980.

88 IRENE COMISSO, *Alfredo Casellas Oper «Il deserto tentato» zwischen Mythologisierung des Flugwesens und faschistischer Propaganda*, in: GIOVANNI MORELLI (a cura di), *AAA TAC - Acoustical Arts and Artifacts - Technology*, *Aesthetics*, *Communication*, 3/2006, Pisa/Roma, Accademia Editoriale, 2007, pp. 139-169.

89 DIETRICH KÄMPER, *Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten L. Dallapiccola*, Köln, Gitarre+Laute, 1984; LUCIANO ALBERTI, *Dallapiccola librettista di se stesso: «Volo di notte»*; MARIO SPERENZI, *L'enigma del «Volo di notte»*: i due saggi in: MILA DE SANTIS (a cura di), *Dallapiccola. Letture e prospettive*, *Atti del Convegno Internazionale di Studi (Empoli/Firenze, 16-19 febbraio 1995)*, Milano/Lucca, Ricordi/LIM, 1997, pp. 243-258 e pp. 259-273.

90 SUSAN COOK, *Opera for a New Republic. The Zeitoper of Krenek*, *Weill and Hindemith*, Ann Arbor, UMI, 1988; SEBASTIAN KÄMMERER, *Illusionismus und Anti-Illusionismus im Musiktheater. Eine Untersuchung zur szenisch-musikalischen Dramaturgie in Bühnenkompositionen von Richard Wagner*, *Arnold Schönberg*, *Ferruccio Busoni*, *Igor Strawinsky*, *Paul Hindemith und Kurt Weill*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1990; THOMAS KOEBNER, *Die Zeitoper in den zwanziger Jahren. Gedanken zu ihrer Geschichte und Theorie*, in: THOMAS KOEBNER, *Handlungen mit Musik. Die Oper als Zeitspiegel*, *Leidenschaftsdrama*, *Gesamtkunstwerk*, Anif/Salzburg, Müller-Speiser, 1993, pp. 123-177.

Giuseppe Maria Iacovelli

UN RE GETTÒ LA COPPA NELL'ABISSO

Il primo testo d'opera di Riccardo Zandonai e la tradizione librettistica italiana dell'Ottocento

Den Weg nämlich – den gibt es nicht!
F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*

misce stultitiam consiliis brevem
Orazio, *Carmina*, IV, 12

Ca nisciun è fess.
Proverbio

Protasi

A colui che si accingesse all'operazione di recupero, gravosa sempre e spesso affine a una dissepoltura archeologica, di *juvenilia* operistici usciti o mai entrati in repertorio poiché apertamente acerbi, vuoi rispetto a esiti posteriori vuoi di per sé, a costui verrebbe incontro – in vista desiosa e lieta – la categoria di opera giovanile; che a differenza di altre sa sposare la familiarità, quasi innata, immune da spossanti chiarimenti, a una semplicità di modi sollimata in evidenza, due virtù sommamente apprezzate in un evo che aborre d'istinto, *et pour cause*, tutto quanto non catalizzi il risultato. Affidarvisi però ignorando le istruzioni per l'uso potrebbe rivelarsi controproducente, addirittura fatale. Essa infatti, come gran parte dello strumentario in dotazione ai musicologi, ha il suo *habitat* naturale altrove, nello studio delle arti figurative in primo luogo e nell'indagine letteraria, ambiti di lunga e solida tradizione che, grazie a retroterra teorici di sostanziale omogeneità, avevano

assicurato a quella categoria connotati relativamente costanti, seppure in parte affidati a una tollerata intuitività, tali da farne un momento necessario e nel contempo autonomo dell'ermeneusi; si è vista poi adattata[1] senza tanti complimenti a una prassi che nella foia compilatoria cerca un rimedio omeopatico alla sclerosi epistemologica di cui l'intera disciplina soffre, nefasta eredità della crisi di contenuti che ha divorato le *Geisteswissenschaften* al crepuscolo del ventesimo (e poco compianto) secolo, durante il quale l'universalismo filosofico si era infranto in un solipsismo pseudo-scientifico cui non restava che trincerarsi nell'università, e da lì secondare, con oculata iattanza, l'avvento dell'odierno pensiero di massa, convertendo la vecchia formazione umanistica – palestra di gusto, critica e rigore – in tenace, immedicabile pavlovismo mentale[2]. Come che sia, l'ablazione dall'orizzonte originario ha talmen-

---

1 L'idea che uno stile musicale si evolva attraverso fasi distinte presuppone non solo un concetto sublime di musica, che di essa garantisca una memoria 'qualitativamente' ordinata, ma anche una visione organica dell'artista, non più mero artigiano ma 'padre' di creature viventi e 'trasformato' dallo stesso creare, oltre alla possibilità di seguirne il cammino artistico grazie a un'istituzione pubblica dei concerti radicata *in loco* – difficile dunque reperire tracce di tale idea prima del 19° secolo, quando categorie culturalmente mature s'incontrarono in Beethoven. Intorno a lui appunto ruota la preistoria concettuale delle fasi compositive, di cui tratta François-Joseph Fétis nella *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, I, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837 (pp. 109-112: le tre «époques» o «catégories dont chacune indique une transformation progressive de son génie») e, molto più dettagliatamente ancorché limitandosi alle sonate per pianoforte, Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, Bruxelles, Stapleaux, 1854 (entrambi riprendono tuttavia la divisione in «Perioden» già proposta da Aloys Schlosser, *Ludwig van Beethoven's Biographie*, Prag, Buchler, Stephani und Schlosser, 1828, la 'prima', ancora dilettantistica biografia del compositore, pp. 79-85). Leggere, negli autori citati e altrove, che Beethoven fu in primo luogo un uomo nel senso più compiuto del termine, chiarisce quanto poco ovvia dovette essere la proiezione del ciclo biologico su un piano estetico, facilitata però, rispetto al culto che avvolgeva i maestri del passato (non soltanto i musicisti, da Palestrina a Bach, ma anche i pittori del Rinascimento e del Barocco), da una più capillare presenza dell'artista nella società. Su suolo italico Abramo Basevi riconobbe quattro «maniere» o «stili» nella produzione di Verdi (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, da p. 156). Presupposto di un adattamento mirante alla pura utensileria fu anche in questo caso l'oblio completo dei processi qui sommariamente accennati (che i musicologi si decidano ad aprire una discussione sull'eteronomia di cui gli studi sono imbevuti andrà ascritto fra i segni dell'apocalisse).

2 Nulla documenta la gravità della situazione più che la gaia indifferenza degli alfabetizzati, troppo *engagés* a spartirsi il bottino di una società rincuorata di premiare la buassaggine, innocua in sé e giusta dispensiera d'oblio. Ad altra sede, auguriamoci non lontana, l'approfondimento che da tante parti, e con toccante insistenza, si reclama; rileviamo intanto quanto poco abbia giovato la tempesta del dubbio e della critica agitata, fra Otto e Novecento, dunque sull'orlo del-

te impoverito la vecchia categoria da renderla inabile a una franca immersione nell'individuale, per coglierví quanto di essenziale celino i primi passi di un autore, non di rado a sua insaputa e anzi a dispetto di esternazioni comodamente chiosate alla lettera e infaticabilmente riecheggiate – sempre uguali, disutili e moleste – lasciando insindacato il debito con codici linguistici e referenti culturali che ne formano l'indispensabile *alter ego* semantico, e contribuire così al reale arricchimento di un'interpretazione. Il rischio invece è che, ridotta a stecchita etichetta, finisca col sanzionare in via definitiva la minorità (meritata o meno) delle opere riparate all'ombra de' vanni suoi.

Almeno due motivi allettano a riscrivere su tavole genuinamente teoriche il problema dell'opus giovanile per i compositori italiani del tardo Ottocento: nell'epoca in cui la produzione operistica si spoglia del «mestiere» – zimarra vecchia e logora, certo, ma onusta di gloria – in ossequio al dogma della sintesi irripetibile, acquista una concretezza in passato neppure concepibile l'idea del superamento qualitativo, finanche programmatico benché non sempre lineare, delle tappe artistiche via via raggiunte; un superamento che inoltre poteva implicare e spesso anzi imponeva il rifiuto di precedenti riuscite, in particolare di quelle iniziali, distanziate in maniera assai rapida e abbandonate così a una vera e propria eclisse poietica – *non in iterando neque in redeundo* è il motto che si potrebbe scolpire sull'architrave dell'arte moderna, per dirla in maniera un tantino *rétro*[3]. Se i compositori della generazione

---

l'abisso in cui ci troviamo a ruinare, da spiriti magni del calibro di Nietzsche, Burckhardt, anche Dilthey, Spengler. Avveratasi la 'profezia' di Hermann Hesse, all'epoca nemmeno così ardua ma ben riassunta nel futile trastullo del *Glasperlenspiel*, assurto nel frattempo a un virtuosismo che il suo ideatore mai avrebbe immaginato, attendiamo il compiersi di quanto intuito già da Burckhardt in un appunto degli *Historische Fragmente* (11) circa la deperibilità dei valori costituenti la civiltà occidentale. Un'alternativa all'ideale della produzione in serie, frutto dell'*high-intensity training* praticato in tutti i luoghi dell'istruzione come anestesia del pensiero, può essere un ripensamento profondo, in primo luogo esistenziale, dell'attività intellettuale in genere, comunque affrancanda dal circolo vizioso dell'università – che, non più madre ma noverca di un umanesimo al lumicino, schiaccia verifica e progresso conoscitivo a diaframma tecnico – e poi da riscoprire come *habitus*, *innere Wanderjahre*, silenziosi, pazienti e 'disinteressati' – per quanto eretico suoni – verso la messa a fuoco degli irriducibili *elementa* dei fenomeni, secondo criteri che ne riflettano la natura anziché riprodurre il solito accozzo dei precetti più in voga. Forse c'è ancora speranza di recuperare un contatto dialettico fra ψυχή e *mundus*, prima condizione di senso per una riflessione positiva, o almeno di ridurre l'insopportabile cagnaia di carrieristi e trafficanti del sapere (per quest'ultimo vale la stessa legge in vigore pei galantuomini: è degno di rispetto solo chi si mostra all'altezza degli antenati).

3 E senza offesa per gli odierni (e i futuri) monosofi, gli specialisti che, come le

romantica, da Bellini a Verdi, poterono valersi, nella delicata fase dell'affermazione, di robuste circostanze esterne, come un librettista di grido, uno spunto drammatico alla moda o anche le attese di una certa piazza, ai loro successori ciò non poteva più concedersi: il confronto con i capolavori del repertorio – l'eterogenea costellazione che premia l'aggiornamento stilistico 'transnazionale' a spese dell'identità culturale e della continuità[4] – anziché con una tradizione in crisi già nei suoi istituti sociali, stravolti dai *parvenu* ingrassati da industria e affari (e degni *maiores* della vacua dirigenza attuale), accanto alla ricezione – parziale e sovente tormentata – degli accigliati filosofemi wagneriani e della vivace riflessione estetica francese, stimolò la creazione di opere slegate dall'occasione e in grado di vivere esclusivamente delle loro qualità individuali, raggiunte decantando caratteri 'generali', quelli in precedenza coltivati nella serra delle tipologie drammatico-musicali, grazie alla varia contaminazione con modelli d'oltralpe[5]. Dal piano meramente tecnico il problema dello stile transita su lidi estetici, che lo resero non solo permanente ma viepiù intricato a ogni soluzione, tendenzialmente unica, restia a integrarsi in un *métier* condiviso e a rischio perfino di rovesciarsi in arbitrio se forzata al riutilizzo; e lo stadio iniziale di tutto ciò diviene a sua volta qualcosa di più dell'ingresso di un novizio, al termine del suo bravo praticantato, nella gilda dei compositori: è già la ricerca – appassionata, faticosa e contraddittoria – di un io, a partire dal libretto che le consente di prender corpo.

Non è raro, almeno per chi ami passeggiare liberamente fra i boschi

---

mule di Trabuco, non sanno di latino (poiché appunto di discreto latino si tratta; chiunque, mosso ad inveggiarlo, sentisse il bisogno di una traduzione o volesse verificare la propria, è cordialmente invitato a contattare l'autore al seguente indirizzo: bandoallidiozia@pensare.sempre).

4 La coscienza di un repertorio internazionale si forma lentamente in un paese fortemente indebitato col suo passato anzitutto letterario (lo stesso che sostanziava da sempre la librettistica); in quest'ambito un appello, nei toni del carducciano *A Satana*, al cosmopolitismo del fare poetico in GIOVANNI CAMERANA, *Emancipazione* (1868, ai v. 49-56), mentre Carducci, sebbene attento alle esperienze d'oltralpe, restò sempre ligio a un classicismo intriso di idealità morali e nazionalismo.

5 Ancora claudicante la ricerca sull'opera italiana fra Verdi e Puccini, minacciata dai noti *idola*, affralita da altrettanto note carenze di metodo e, *last but not least*, da basso profilo di *audience* disanimata; confidiamo ciononostante in un miglioramento, quando che sia, e intanto risfogliamo *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Rossini al verismo*, di Rubens Tedeschi (Pordenone, Studio Tesi, 1992), che ha il pregio, ormai in via di estinzione, della scrittura signorile e arguta e non soffre del bisogno di ricoprire le pudenda di pregiudizi e limiti con la corazza pseudoscientifica dello specialismo.

della *Jahrhundertwende* operistica, ancor privi di sentieri ma densi di una vegetazione quanto mai ricca e sorprendente, imbattersi in compositori che, con un misto di cortesia e imbarazzo, additano fasi giovanili segnate da un'intensa 'combustione' di elementi stilistici fortemente omogenei, cui segue l'imbocco improvviso di una strada completamente diversa – quel che al vecchio Verdi, primo a tal cimento, costò gli ultimi trent'anni di lavoro e un rallentamento creativo senza precedenti, tanto più impensato per colui che, nel giudizio di gran parte dei contemporanei, era assurto a icona della grande tradizione; e se non sempre è lecito liquidare il livello musicale degli esordienti come embrionale, ché anzi trattasi talvolta di risultati apprezzabili, certo tali esperienze nel complesso non verranno più ripetute, neanche dagli autori meno avversi a rivisitare il proprio passato. È il caso di Giacomo Puccini[6], sceso nell'arengo operistico con *Le Villi* (libr. Ferdinando Fontana, 1884), esile dramma originariamente in un atto, poi ampliato a due, che su fondali prelevati dal vecchio idillio campestre (e in procinto di traslocare nel verismo) sparge inopinati, invero blandi bagliori di sovrannaturale, prodotti *ad hoc* – ossia per un pubblico ad esso poco incline – in una *dépendance* locale del Romanticismo visionario a conduzione scapigliata. È il caso di Alberto Franchetti, per nulla atterrito da un libretto – ancora di Fontana, l'alfiere di questa sbandata fantastica della nostra librettistica – trasumanante dall'imo inferno suso alla sfera dei beati con sosta in un Medioevo dipinto alla maniera di Hayez, colori vellutati e pose ingessate: *Asrael* (1888) riscrive, radicalizzandolo, il nucleo 'morale' del *Mefistofele* di Arrigo Boito (1868, 1ª vers.) – un *itinerarium cordis in Deum* esalato dalla paratimia religiosa del Tommaseo[7] – senza tuttavia eguagliarne, nonostante l'innegabile chiarezza d'intenti[8], le conquiste architettoniche e soprattutto poetiche, irremeabil-

---

6 Caso emblematico di progresso scientifico, davvero una delle sette meraviglie della *Opernforschung*, che in trent'anni di insaziabile documentofagia ha strappato il lucchese dal provincialismo di melomani e dilettanti (brava gente, per carità, ma tutta palpiti e niente calcolo) innalzandolo sul piedistallo di un magistero d'invidiabile solidità, autogeno e perfettamente eterofugo (specchio fedele dei suoi costruttori), rispetto al quale solo con comprensibile timore e tremore si avanzano le presenti osservazioni (molto più permeabili a un'indagine critica i compositori menzionati in seguito, Zandonai compreso, ancora avvolti nel cono d'ombra dell'autore-trainante necessario al benessere di ogni disciplina).

7 Al carme *Vocazione* (pubblicato nelle *Memorie poetiche*, 1838) risalgono i dualismi che afflissero Boito (ma anche Fogazzaro), e all'opera del cattolico e progressista Tommaseo più in generale quel *fond*, a base di masochismo morale e *naïveté* intellettuale, diluito nella letteratura e nella mentalità italiane del secolo.

8 Puntualizziamo, a esclusivo *usum Delphini*, che la pessima (e persistente) fama di

mente fuori portata per qualsiasi librettista. Infine nemmeno il demiurgo e patriarca *in pectore* del verismo, Pietro Mascagni, resterà sordo alle sirene di un filone che pare l'antitesi dichiarata di quello, e si getta in un'impari lotta con la traduzione di Andrea Maffei – tutta in endecasillabi sciolti – di una spessa tragedia di Heinrich Heine a base di spettri, duelli e caledoni manieri: il parto di un travaglio decennale, nel corso del quale ben tre opere di fattura completamente diversa verranno battezzate, sarà l'ambizioso e per nulla spregevole *Guglielmo Ratcliff* (1895), paradossale caso – affatto a misura del suo estroso autore – di opera primogenita nata postuma[9].

L'abbrivio operistico di Riccardo Zandonai (1883-1944), compositore largamente trascurato in un dopoguerra di saldi sensi provinciali e coscienziosamente amnesico, tutt'altro che indegno però di affiancarsi agli artisti citati e anzi il maggiore fra quanti raggiunsero la fama intorno al 1910, s'inquadra in un contesto indubbiamente variegato ma non scevro di coerenza. Anzitutto la vasta nebulosa del genere medievale, tale non solamente per la nota, sempre inconcussa fobia della ricerca a far luce su fenomeni di *longue durée* (F. Braudel), transigenti solo verso scandagli ermeneutici sensibili cui s'è scientemente rinunciato a favore di apoftegmi di pronto impiego, ma anche a causa del compito assegnatole dal Romanticismo di sostituire o almeno sovrapporsi, come idioma-base dell'opera, al precedente sostrato classicista[10]; grazie al connu-

---

Fontana – dovuta ai punzoni trascendentali a priori – è aggravata dalla mancata simbiosi con un compositore di spicco (eventualmente immune da stitichezza epistolare) cui ricondurre il dato librettistico puro e semplice, cosa che mina alle fondamenta le condizioni stesse di possibilità e i confini di validità dell'approccio specialistico. Verrà un giorno – innumeri i vaticini in proposito – in cui il polverone di pregiudizi che mai non resta finirà col depositarsi, e allora si farà certo più ampia conoscenza con il signor Fontana.

9 Ciò che in questi autori coagula in maniera netta affiora anche nei periodi giovanili di altri autori, come Alfredo Catalani, Antonio Smareglia, Franco Alfano, Ermanno Wolf-Ferrari; uno studio capillare – allo stato attuale della ricerca appena proponibile – contribuirebbe ad ampliare e sfumare a dovere l'abbozzo qui proposto di opera giovanile *fin de siècle*, che va immaginato appunto come un ventaglio di direzioni e possibilità in stretto rapporto con i tratti specifici di un'epoca, un fenomeno di cui vorremmo restituire l'interna dinamica in barba a semplificazioni e categorie rigide.

10 Simile indagine, quando tempi più propizi la consentiranno, non soltanto andrà posta al centro di più direttrici ermeneutiche, quali il rinnovarsi delle fonti letterarie, l'aggiornamento stilistico in generale e le novità drammatico-formali, ma dovrà osservare anche e soprattutto il concrescere e l'influenzarsi reciproco di quei parametri. Fors'anche più ostico – almeno per quei che, lassi, il morso sentono del procaccio (e gli speroni) – seguire le trasformazioni, spesso impercettibili, che la sostanza linguistica e drammatica di questa tradizione attraversa a partire

bio di enfasi sentimentale e colore storico-locale, un fatto compiutosi in primo luogo – e soltanto gradualmente – a livello di linguaggio poetico, essa rimase il passaggio obbligato per gli operisti fedeli al mestiere nati fra il terzo e quarto decennio dell'Ottocento (ma anche per i primi innovatori, Catalani e Smareglia, entrambi del '54), suscettibile inoltre di caute modifiche in senso caratteristico, non ultimo l'indirizzo fiabesco e fantastico di gusto 'nordico', ormai sdaziato in sede letteraria[11], e tanto densa di materia drammatica da illuminare il cammino a esordienti di generazioni anche diverse – fra Puccini e Zandonai corre, come gli specialisti insegnano, un quarto di secolo tondo.

Nessun ritorno poi a questa prima fase: Puccini affronterà nell'*Edgar* (Fontana, 1889) l'esplorazione del Medioevo, assente dalle *Villi*, con i mezzi del caratteristico ma scartando il sovrannaturale, prima che la deflagrante maturazione della sua *koinè* musicale gli imponesse scenari storicamente più vicini e soprattutto disposti a sciogliersi in un crogiuolo di dettagli minuti, buoni a innervare le *silhouette* dei personaggi e le dinamiche attanziali; sarà Franchetti a compiere – a sorpresa, considerandone temperamento e propensioni artistiche – il passo più audace, quando accetta un mastodontico libretto di Luigi Illica (poco meno di novanta fittissime pagine) forte di arcate drammaturgiche rifatte sul teatro di parola, in virtù del quale l'opera di soggetto storico – a lungo incubata nel melodramma, che sempre le negò l'indipendenza – si ritroverà clamorosamente rinnovata *a fundamentis* (*Cristoforo Colombo*, 1892, 1ª vers.), senza curarsi poi di approfondire i risultati o mantenere semplicemente una rotta lineare[12]; l'accoglienza messianica tributata all'inau-

---

dagli anni '60 del secolo, quando avviene il passaggio di consegne fra la generazione di librettisti propriamente romantica e la successiva.

11 Ancora scarsamente appressata dagli italianisti la ricezione del fantastico nella letteratura italiana del secondo Ottocento, comprensibilmente non rinfrancati dal suo imprevisto (e nemmen troppo timido) domiciliarsi nei malfamati sobborghi della librettistica. Venendo a quest'ultima, la circostanza che mai in precedenza si era aperta a quel repertorio, apportando studiate modifiche ad alcune delle sue strutture di base, dovrebbe essere un buon motivo per avviare una ricerca prima che giungano le calende greche.

12 Interessante, almeno per gli appassionati, il capitolo «opera di soggetto storico». Difficilmente inquadrabile prima del diffondersi (e diciamo pure dello standardizzarsi) di una cultura nettamente risorgimentale, che costringeva a mettere a fuoco contrapposizioni solo parzialmente presenti nell'orizzonte letterario e quindi filtrabili con difficoltà dai mezzi stilistici convenzionali, non concesse fino a tutti gli anni '80 che pochi cenni a eventi e concetti storici specifici, corpi estranei in un tessuto drammatico impregnato di 'astrattezze' letterarie e centrato sulla *Liebesgeschichte* (meno problemi ebbe il teatro in versi); per primo Illica chiamò il genere a nuova vita, profittando sapientemente della libertà che il rinnovarsi del

stera *Cavalleria rusticana* (Giovanni Targioni-Tozzetti, Guido Menasci, 1890) – forse il caso di malinteso più eclatante della storia dell'opera, paradigma dell'impenetrabile, fin repulsivo intrichio nomato ricezione[13] – costringerà Mascagni, smanioso e irruente per natura, a una prolungata prigionia – nonostante l'ora d'aria de *L'amico Fritz* (P. Suardon, 1891) – nel genere da lui stesso creato (ma che non seppe realmente perfezionare), finché l'intervento del sempre infiammabile Illica, per l'occasione armato fino ai denti di floreali giapponeserie, aprirà al compositore le porte di una libertà da sorvegliato speciale[14].

Noviziati intensi e racchiusi in pochissimi esemplari, che fondono al calor bianco gli ingredienti del dramma e, a mo' di propellente, spingono altrove il compositore, fra le cui mani non rimangono che le ceneri dell'esperienza: essa rivela così il suo volto di tentativo, per certi versi di esperimento, i cui tratti peculiari è d'uopo interpretare sullo sfondo di un periodo storico di affascinante complessità. L'ultimo ventennio del secolo vide infatti la brusca accelerazione dell'instabilità 'morfo-sintattica' che, fin dagli anni Sessanta, sotto la spinta di numerosi fattori (non esclusivamente teatral-compositivi, com'è ovvio, anche sto-

---

meccanismo librettistico tradizionale gli offriva, e si può solamente deplorare il fatto che egli sia stato praticamente l'unico librettista a dedicarvisi in maniera non saltuaria; analogo disinteresse è riscontrabile fra i compositori, che con le parziali eccezioni di Franchetti – oltre al *Colombo* la notevole *Germania*, di Illica, 1902 – e Ruggero Leoncavallo – *I Medici*, 1893, *Il Rolando*, 1904, entrambi su libretto proprio, e il tardo *Goffredo Mameli*, su testo di Gualtiero Belvederi, 1916 –, non hanno coltivato il genere (sopravanzano librettisti e compositori soltanto i musicologi, ancora impassibili, forse per cause prettamente fisiologiche, di fronte a tanta messe – per una prima ipotesi v. nota 17).

13 Non encomiabile l'abitudine della *Opernforschung* di eseguire segmentazioni cronologiche – spesso lardellate col tritame gnomico disponibile a ogni spaccio – a rimorchio degli *exploit* spettacolari, invece di prediligere lo studio degli esemplari e la critica dei fatti storici (ben altre sono le partiture importanti di Mascagni, ancora e sempre in attesa di indagine).

14 Gli andò molto meglio che a Stefano Gobatti, saltuariamente ricordato per l'esito de *I Goti* (libr. Stefano Interdonato, 1873), vera prova generale della *Cavalleria* e caso tragicamente esemplare dei mutamenti sopravvenuti in mentalità e costume nell'Italia del tardo Ottocento (il divario, anche abissale, fra opus e attesa, non valse a colmare l'usbergo intellettuale, che, col Romanticismo, venne messo al servizio di quella). Spentasi in breve la furente venerazione di cui Gobatti fu vittima, e della quale restano testimonianze documentarie che forti dubbi istillano sul raziocinio degli estensori (e, in generale, sull'attendibilità di certe scritture), il compositore subì un contraccolpo psicologico da cui non riuscì più a riprendersi (trascorse alcuni anni in convento per morire povero e dimenticato). Non interamente felice nemmeno il destino del livornese, caduto in balìa della sua creatura, che, novella Viviana, involse per sempre il suo malavveduto Merlino nelle tenaci spire della propria fama.

rici, letterari, culturali), non cessava di provocare deformazioni e crepe in un tessuto poetico-drammatico di inaudita resistenza[15], e che sfociò in una netta differenziazione, a 'velocità' e risultati diseguali, di generi tendenti all'autonomia – i principali furono quello fantastico, verista, storico ed esotico, ognuno ripartibile in sottogeneri[16] –, cosa che alla

---

15 Fra i librettisti di quei decenni, subentranti ai colleghi che rifornirono di versi Donizetti, Mercadante, Pacini e Verdi, e portatori prudenti ma consapevoli di tale evoluzione, menzioneremo Giovanni Peruzzini, Antonio Ghislanzoni, Marco Marcelliano Marcello, Carlo D'Ormeville, Emilio Praga ed Enrico Golisciani (per ciascuno di loro rinviamo alla nota 17). Doveroso aggiungere, con tutta la cautela imposta dall'iperestesia degli specialisti, che in nessuna fase della sua storia la librettistica italiana decadde a opificio di testi letterariamente anodini, quasi grigie e intercambiabili repliche di uno stesso stampo: ogni autore era *in primis* un letterato come s'intendeva una volta, cresciuto sui classici antichi e seriori (a mala pena cogniti ai summentovati *de cuius*), non l'operaio alla catena di montaggio come grottescamente lo si dipinge oggi, padroneggiava quindi un'ampia tavolozza stilistica, ed era perfettamente in grado di conferire a un testo la tinta e la coerenza espressiva che riteneva adeguate, in relazione a una propria visione del soggetto e/o a fattori 'esterni', il cui intervento comunque non inficiava la legittimità estetica della poesia, contribuiva piuttosto a guidarne l'elaborato in una fra le molte possibili direzioni (quel che in altri campi artistici avveniva in tutta naturalezza da secoli, v. anche nota 54).

16 La lettura della presente nota si consiglia soltanto a coloro che, faccia a faccia con un libretto, sappiano penetrare il velame dei versi, spesso strani, e intuire almeno il pulsare profondo di strutture affini radicate in bacini letterari distinti (v. *infra*). L'opera fantastica, anticipata dai colossali (e non superati) *Macbeth*, di Francesco Maria Piave e Verdi (1847, 1ª vers.) e *Mefistofele*, di Boito, era forse la novità più dirompente del teatro musicale dell'epoca, con risultati anche ragguardevoli come la *Loreley*, rielaborazione di una precedente *Elda* di D'Ormeville (1880), di Angelo Zanardini e Alfredo Catalani (1890), o *La falena*, di Silvio Benco e Smareglia (1897); se imperversavano fate in tutte le salse non mancava l'incrocio con la commedia (*Oceàna*, di Benco e Smareglia, 1903), col mondo antico (*Theora*, di Fontana ed Ettore Edoardo Trucco, 1894) o con il simbolico (*La nave*, di Gustavo Macchi e Arturo Vanbianchi, 1899). Del verismo, probabilmente lo *stock* più numeroso e compatto nato dal rinnovamento drammatico della *fin de siècle*, segnaliamo la ripartizione – non molto stringente sul piano testuale e stilistico ma sostenibile su quello contenutistico – in verismo napoletano, il più coerente grazie al vecchio teatro in vernacolo (storicamente contiguo alla librettistica locale), toscano, poco agguerrito ma fiero del lascito di Illica (*La collana di Pasqua*, mus. Gaetano Luporini, 1896), veneto, abruzzese, siciliano (rimasto embrionale nonostante o forse a causa del *boom* mascagnano), sardo, più un generico verismo acclimatatosi lungo la marina della penisola, fra pigre paranze e sciabiche stese al sole, il ceppo più longevo. Dal filone storico sceveriamo i sottogeneri risorgimentale (importante per la lettura di eventi precisi, giungerà a lambire il primo conflitto mondiale) e della Rivoluzione francese, oggi monopolizzato dall'*Andrea Chénier* (Illica e Umberto Giordano, 1896), incalzati dal drappello dei singoli personaggi, come i nominati Colombo e Mameli, ma anche Guglielmo Oberdan, eroe di almeno due libretti, altrettanti su Anita Garibaldi, il patriota tedesco

scelta di un soggetto conferiva il valore di una dichiarazione di principio oltre a comportare precise conseguenze sul piano musicale[17]; più in particolare il genere medievale recepisce in quegli anni le novità di Decadentismo e Simbolismo, in parte giulebbate dal D'Annunzio della *Isaotta Guttadàuro* (1886, acconciamente ribattuta nell'*Isottèo* del 1890), cui si affiancano i testi di Giuseppe Giacosa, dalla manierata *Partita a scacchi* (1873), al ferrigno *Fratello d'armi* (1877), al vibrante *Conte rosso* (1880), per non citare che qualche titolo del molto che, anche a seguito di una ricerca automatizzata e autistica, si va eclissando dalla memoria collettiva, inavvertitamente, a simiglianza di una dolce eutanasia[18]: il cospicuo progresso – poche opere, ma dal rispettabile background let-

---

Theodor Körner, un Giordano Bruno di cui esistono tre versioni, e ancora Masaniello, Jan Huss, Lorenzino de' Medici, Maria Antonietta (anche di Illica, incompiuta) e Gioacchino Murat. L'ambito esotico, nutrito dei precedenti francesi (non solo musicali), è forse il più vario: dall'Arabia de *La Falce*, sinuosa «egloga» di Boito per Catalani (1875), all'India magnificamente resa nella serotina *Leggenda di Sakùntala*, di Alfano (1921, 1ª vers.), al nord America della saputa *Fanciulla del West* (Guelfo Civinini-Carlo Zangarini e Puccini, 1910), anticipata però dalla originale e ignota *Colonia libera* di Illica e Pietro Floridia (1899, 1ª vers.), al vicino oriente, anche antico, alla Russia, che vanta tre libretti di Illica (*Siberia*, per Giordano, 1903, *Nadeya-La giovinezza d'un re*, per Cesare Rossi, 1906 e *Azalea*, per Trucco, 1906, non rappres.), al Giappone, esaurito da *Iris* (Illica-Mascagni, 1898) e *Madama Butterfly* (Illica-Giacosa e Puccini, 1904, 1ª vers.), e a occasionali puntate nei più sperduti siti d'ambo gli emisferi. Oltre alle dette tipologie si possono identificare ancora 1) l'opera di soggetto zingaresco, che isolava personaggi lentamente riabilitati dal lungo esilio nell'ambito comico (la memoria corre ai tardi – purtroppo in ogni senso – *Zingari*, di Enrico Cavacchioli e Leoncavallo, 1912); 2) l'opera di soggetto cristiano (vertente sulla figura di Cristo e di santi) e veterotestamentario, sorprendentemente resistente; 3) quella mitologica e antica, divisa in ambiti geografici, storici e culturali diversi, assieme alla precedente tipologia la meno rilevante, e infine 4) la *Künstleroper*, contesa fra musicisti e pittori, strutturalmente assai incerta. In gran numero poi gli spunti singoli legati per lo più a fonti precise e ripresi in un arco temporale anche di decenni, a formare veri e propri filoni, come «Gli adoratori del fuoco», da Thomas Moore, «Atala», dal sempre riletto Chateaubriand, «Beatrice Cenci», da Shelley ma attraverso Niccolini e Guerrazzi, «Bianca Cappello», da Rovani e altri, numerose «Francesca da Rimini», risalenti, tramite l'adattamento di Romani, al capostipite tragico di Silvio Pellico, altrettante «Giuditta», svariate «Graziella» tratte in blocco da Lamartine, e poi insistenti Pergolesi, petulanti Fornarine e obsolete Rosmunde (si creda sulla parola che un adeguato approfondimento nei repertori e cataloghi procaccerà una dilettanza mai prima esperta, solo un miccino inferiore alla lettura dei testi).

17 Su questo, come su altri aspetti basilari della librettistica, non esiste letteratura secondaria, a ennesima conferma dell'assenza o almeno dell'atrofia, nella popolazione specialistica, dei relativi organi sensori.

18 La sistematica, consapevole sùrroga della cultura 'alta', fondata sulla letteratura e sul fine formativo della conoscenza, con sottoprodotti d'intrattenimento e nar-

terario, come *Isabeau*, di Illica e Mascagni (1911), *L'amore dei tre re*, di Sem Benelli e Italo Montemezzi (1913), e in fondo dividono lo stesso conato i testi di D'Annunzio per Mascagni (*Parisina*, 1913) e Zandonai (*Francesca da Rimini*, 1914) – condannò a un'insanabile arretratezza estetica tutto il non omologato (v. *infra*)[19].

E quantunque i tre libretti citati a principio divergano nel valore intrinseco dei testi, negli orientamenti estetici degli autori o nei variopinti *accidentia* biografici da collezione (guai se questi mancassero!), incarnano comunque scelte da ricondurre almeno in parte all'impulso, inconsapevole come tutte le ragioni di fondo, di attingere a ciò che giaceva pressoché inerte ai margini di una corrente storica in via di esaurimento, impossessarsene per mezzo di una radicale riduzione a quel che dal proprio angolo d'osservazione si avvertiva come essenziale e rilanciarlo nella stessa corrente a insegna di un'ansia di novità che supera l'emulazione ma non giunge alla rottura, e necessita pur sempre di un solido punto d'appoggio: qualcosa insomma la cui ambivalenza obbedisce ai tratti ancestrali di una tradizione operistica sì legata al suo nascere alle avanguardie del manierismo barocco, ma che – per un paradosso mai neppure avvertito dalla ricerca – non sarebbe cresciuta e non

---

cosi è il correlato necessario della rinuncia della politica e degli strati responsabili al compito primario di orientare società sempre più grandi e atomizzate, che invece si spronano a moltiplicare tecniche di autogestione pseudo-culturale in calibrata risonanza con la crepitante, effimera aerogenesi ufficiale (il fenomeno inizia già nelle sedi istituzionali dell'insegnamento, per non parlare della diseducazione coltivata in famiglia); i risultati – lo stabbio globalizzato di bercianti gallinacei imbuzzati col tritello del vecchio sapere e ingluviati felicemente nel vortice dell'inane – autorizzano le peggiori previsioni per il futuro (che non vuol dire soltanto la sospirata pensione) e fanno sembrare eufemistici i commenti dei pensatori di un passato nemmeno remoto sui loro tempi – già Heidegger, chiosando Hölderlin, definiva i propri «della povertà estrema» –, commenti che oggi suonerebbero addirittura incomprensibili. A parte questo, l'autore ricorda una sua non più giovane parente citare a memoria brani interi di Giacosa, che fino all'ultima guerra apparteneva al bagaglio di ogni persona istruita. Alla lodevole edizione della Mondadori (1948), incapace da sola di risvegliare l'interesse per il teatro di Giacosa in un paese ormai in coma culturale irreversibile, non è rimasto altro che mutarsi nel suo monumento funerario.

[19] Rammentiamo l'ambizioso *Medio Evo Latino*, di Illica ed Ettore Panizza (1900), vera trilogia operistica centrata su un perno ideale, *Paolo e Francesca*, di Arturo Colautti e Luigi Mancinelli (1907), *Gloria*, di Colautti e Francesco Cilèa (1907), *Abisso*, di Benco e Smareglia (1914) e il poco noto (o meno degli altri) *Canossa*, di Benco e Gian Francesco Malipiero (1914). Dopo questa breve stagione il genere medievale – ombelicalmente unito alla cosiddetta *Literaturoper*, v. nota 57 – declinò rapidamente, salvo un effimero colpo di coda negli anni '30 con i testi di Giovacchino Forzano e Arturo Rossato.

avrebbe compiuto alcun rinnovamento (su su fino alle malintese «riforme») se non ancorandosi con caparbia a quanto veniva esibito sui nobili plutei della storia, in un atteggiamento di conservazione e quasi d'immobilismo che ha riscontro in pochi altri generi[20]; le chiare, caute forme chiuse de *Le Villi*, rovescio di un'embrionalità attanziale chiamata a simulare una dubbia genuinità di contenuti (ovvero sentimenti, nel gergo degli autori), l'archetipo della donna-angelo inviata in soccorso del peccatore in *Asrael*, nuovo nella librettistica ma brulicante da tempo tra i cultori di certa letteratura medievale[21], il ricorso di Mascagni, apparentemente privo di motivazioni, finanche irresponsabile per un esordiente, a un testo non librettistico e pure 'd'epoca' – il *William Ratcliff* è del 1822, Maffei lo rivestì d'itale note nel 1875[22] – abilitato, previa sfrondatura, a cartina tornasole di fenomeni (dalle eiezioni affettive fino ai dettagli ambientali) riscoperti in una loro presunta originarietà[23, 24].

Indubbiamente inusitato, ai limiti dell'eteroclito ma pur necessario

---

20 Per tutto questo v. nota 17.

21 E la figura stessa del peccatore non è l'aggiornamento, ottenuto con i mezzi dello stilnovismo e del Decadentismo, di tanti eroi del romanticismo operistico originariamente buoni ma 'caduti' per circostanze esterne? Come un fantasma si aggira poi la figura della donna angelicata fra le mura di pochi ma non mediocri drammi e libretti del secondo Ottocento, in attesa della ricerca che (chissà quando) le restituirà la meritata pace.

22 Per la misteriosa chimica delle idee, retta da leggi di compensazione, emulazione e un *quantum* d'indecifrabile, in quel giro d'anni il soggetto del Ratcliff venne ripreso da altri due operisti italiani anch'essi esordienti, Emilio Pizzi, su libretto di Zanardini (1889) e Giuseppe Burgio di Villafiorita, su libretto di Interdonato (comp. 1894, esecuz. post. 1907); allargando lo sguardo, anzi, si vedrà ch'esso viaggiò in lungo e in largo nell'Europa di quei decenni, dalla Russia di César Cui (1869, sull'entusiasmo dell'intero gruppo dei «Cinque» per la tragedia heiniana), alla Boemia di tal Vavrinecz (1896), alla Germania di Volkmar Andreae (1914), all'Olanda di Cornelis Dopper (1909), alla Francia di Xavier Leroux (1906), per citare i casi sicuri.

23 L'aveva intuito l'antiscientifico Baldacci, che con ragione parla di «scelta culturale» da parte di Mascagni; ne fraintende però il senso quando la giudica «strepitosamente fuori tempo», accostandola, per banale identità di penna, al «Verdi del tempo dei *Masnadieri*» (Luigi Baldacci, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 173). In realtà il giovane livornese dimostrò di aspirare al 'futuro' proprio ricusando a priori un normale libretto, qualcosa che, agli occhi di un artista assetato di nuovo, appariva come un breviario di luoghi comuni, a favore del confronto diretto con un vero dramma, il lavoro giovanile – anticlassico, eterogeneo, ispirato ai modelli shakespeariani – di un vero poeta – lo Heine lirico era molto apprezzato nell'Italia del secondo Ottocento – e risalente all'era che aveva compiuto la rivoluzione romantica; tutto ciò avrebbe dovuto garantire la genuinità estetica che la tradizione operistica, satura di stereotipi, aveva perduto (che tale giudizio fosse inavvertitamente sostenuto anche dal-

il tentativo di rileggere la storia dell'opera tardo-ottocentesca con gli occhi della librettistica: ciò non vuol dire nello specchio deformante dei pregiudizi che *ab ovo* la gravano, gassosi persiflaggi di origine enterica alianti sul padule dell'odierna *Opernauffassung* (ammesso pure che ne esista una)[25], ma proprio in un'ottica inerente ai presupposti poetologici di un preciso oggetto letterario, cellula di una dimensione estetica-

---

la *qualitas* della traduzione italiana, che adattò la sostanza letteraria al gusto di arrivo, al modo dell'incisione tardo-ottocentesca commentata alla nota 63, è assai meno un controsenso estetico che non un aspetto, quasi necessario, della fase storica in cui la concezione di Mascagni prese forma). Ben diverso il recupero del Medioevo nella *Isabeau*, quando un Mascagni al *floruit* creativo non teme di affrontare le acquisizioni più recenti del genere, che ora anzi ne formano la sostanza estetica. Lo stesso vale per lo Zandonai della *Francesca* e poi dei successivi 'ritorni' al Medioevo, tutti propiziati da Rossato (*Giulietta e Romeo*, con la collaborazione di Nicola d'Atri, 1922, e *Giuliano*, 1928), che riuscì a sfaccettare una tipologia già in crisi.

24 Chi avvertisse difficoltà rispetto allo spunto proposto non potrebbe far di meglio che rivolgere l'attenzione alla cosiddetta architettura storicista, quella scuola, sorta ai primi del 19° secolo, che sondava con filologica acribia il passato della propria *ars* alla ricerca di elementi e criteri costruttivi da sottoporre a un riutilizzo del tutto afilologico. Esemplare il destino di alcuni edifici sacri di Firenze – come il Duomo o S. Croce, vittime di facciate scrupolosamente ottocentesche – o di Milano, che il passeggere ammirar crede nel loro aspetto originario: chiese di fondazione medievale, come S. Babila, il Santo Sepolcro e naturalmente S. Ambrogio, vennero tormentate lungo l'intero secolo da interventi di *restitutio* che ne annientarono la reale sostanza costruttiva – volte, cappelle, campanili, via tutto! – per rimpiazzarla con quanto la *communis opinio* degli esperti, variamente influenzata dai revival, riteneva arbitrariamente 'autentico', ed era invece solo il rifugiarsi in un *nirvana* fatto su misura; la qualità di ciò che in tal modo si andava ritrovando va comparata con le scenografie teatrali disegnate per le opere di ambientazione medievale, scenografie che dei rampolli storicisti sia sacri che civili, numerosi nella sola Milano, sembrano il progetto (patriarca europeo del restauro storicista fu Eugène Viollet-le-Duc, che non pochi castelli francesi tramutò in set cinematografici *ante litteram* per i fasti del futuro turismo di massa – ma lo sfogo di Hugo – *Notre-Dame de Paris*, III, 1, da soscrivere *en bloc* – era talmente fondato da inglobare lui e tutti gli altri! Tedesca, neanche a dirlo, la sublimazione del fenomeno, l'onirico *Urschloß* di Neuschwanstein, interni compresi).

25 Assai poco grati alle orecchie dei professionisti, immite pietrame gettato su piste da corsa accuratamente pianeggiate, cadono i dubbi sulla definizione generale di qualcosa che sfugge alle perifrasi anche le meno ambiziose. La paralisi teorica che affligge indisturbata l'intero ambito degli *studia humanitatis* ha trovato speciale indulgenza proprio nei feudi della *Opernforschung*, se non altro per l'aspetto particolarmente (per non dire provvidenzialmente) eterogeneo del suo oggetto; che l'apparente irriducibilità a un *corpus* coerente di principi di ciò che si intende con opera in senso lato – irriducibilità mai affrontata negli studi – giustifichi il frantumarsi dei settori e il conseguente isolamento dei risultati, rimane tuttavia dubbio, né l'implicito rinvio alla compartimentazione della ricerca scientifica (fondata sulla griglia unificante della matematica, per chi nol sapesse) legit-

mente autonoma, e in tal modo giungere a un'interpretazione teoricamente omogenea, almanco rispettabile, che non sia mera parafrasi di asserti autoriali tanto seducenti per l'orecchio quanto inutilmente apodittici, fuorvianti, bisognosi appunto di un fine setaccio ermeneutico[26]. Quel che la ricerca, faticando notte e giorno fra scartoffie epistolari, è riuscita a captare si compendia nel passaggio dalle fisime di Verdi sulla fusione di serio e comico (che rimasero quasi sempre separati in casa, anche musicalmente) o sull'energica strizzata ai bassi istinti del pubblico grazie a quella «parola scenica» (di nuovo Verdi) ancor meno afferrabile dell'araba fenice, alla condanna pronunciata da Illica, nel tono perentorio tipico delle nature istintive, ai danni della versificazione tradizionale[27] – un passaggio, dunque, che, messa la riflessione in quarantena, riduce un insieme di fenomeni a pochi versetti d'autore, estrapolati dal contesto e chiosati ridondandone il significante stesso, puntelli di una facciata tautologica bisognosa in continuazione di puntelli, sempre puntelli (e sempre gli stessi, santo diavolone!). Quel che invece è indi-

---

tima una prassi che ignora il valore intrinseco del metodo per appiattirlo a mero *instrumentum commodi*: non solo perché il prezzo della parificazione accademica (e sociale) della disciplina – promossa *ex abundantia cordis* a suo fine ultimo – si è rivelato troppo alto da ogni punto di vista (soprattutto da quello dei risultati), ma anche perché nessuna affatturazione concettuale, per quanto scrupolosa e concepita per l'appunto *ad hoc*, riuscirà ad eliminare la sostanziale non-equivalenza che separa la sfera scientifica e quella umanistica. E se nell'alveo di quest'ultima si riuscissero a risciacquare i panni della musicologia, allora si vedrebbero trasparenza teorica, riordino metodologico e organicità della ricerca sbocciare per miracolo come fioretti da un unico stelo.

26 Discorso a parte meriterebbe la tendenza dell'odierna ricerca umanistica a vedere negli asserti autoriali una sorta di oracolo: preoccupante ombra della lunga intimità del pensiero europeo con *auctoritates* non solo religiose ma anche filosofiche e scientifiche, finisce per smentire il fondamentale impulso filologico – alla lettura critica, sospettosa, suffragata sempre da elementi terzi e riluttante all'assenso – che fu l'*humus* di quella tradizione. Si scende a proporzioni più modeste nel caso della musicologia, che ancora una volta riadatta semplificando, nello specifico la prassi – tipica di storiografia e *Literaturwissenschaft* – di sostenere un'interpretazione con testimonianze documentali dirette; comprensibile che una disciplina ancor 'giovane' (non è un complimento) si appoggi a metodi lungamente sperimentati, meno commendevole l'appiattimento dei *loghia* a parole d'ordine, cosa che lubrifica sì come nient'altro gli ingranaggi produttivi, propiziando circolazione e scambi da fare invidia a un economista, ma pregiudica un qualsiasi rifluire dei caleidoscopici e pur esangui risultati verso il bacino umanistico, impedendo con ciò un riscatto della disciplina dal suo stato di sterile parassitismo.

27 Del tutto superfluo un rimando bibliografico a estratti ormai 'classici', sciamati cioè in ogni pubblicazione relativa alle due figure (ritrovarli poi altrove dimostra che son diventati il prezzemolo di una disciplina impareggiabile nell'ammannire pietanze succulente e di facile pepsi).

spensabile evidenziare, ancorché in poche righe, è la vera portata delle trasformazioni prodottesi nella librettistica degli ultimi vent'anni del secolo: con il primato della parola – naturale per una civiltà essenzialmente letteraria, e dimostrato comunque dall'acribia (indipendente da tempi e modi di scrittura) con cui si approntava il testo – si perdeva anche l'autonomia poetico-drammatica della sostanza in versi, l'uno e l'altra garantiti da un insieme organico di strategie poietiche, regolamentate come istituti formali e responsabili della totalità testuale di un libretto[28], crocevia di livelli concrescenti all'interno di un meccanismo autoregolantesi grazie al rapporto genetico con un orizzonte di libretti e opere letterarie che fornivano il paradigma (e quindi il senso) di ogni

[28] Per istituti formali di genere s'intende un ordine di meccanismi regolativi di origine letteraria (v. *infra*), immanenti alla strutturazione testuale della singola concrezione e congeniti all'evolversi del genere; sono attivi a tutti i livelli, di cui definiscono limiti e funzioni, da quello architettonico, che decide della partizione generale (la *Großform*) – la successione e la relazione reciproca fra tipi di numeri –, a uno più strettamente tecnico, come l'obbligo di omometria nelle strofe (più o meno rigidamente osservata nel Sette e Ottocento) o la 'libertà' nell'alternanza fra endecasillabi e settenari (più raramente quinari) nei recitativi, ma esercitano un peso normativo anche nella selezione ed elaborazione dei materiali contenutistici, le *fabulæ* da convertire nella polpa drammatica dell'opera, e precisamente nelle dinamiche attanziali come nella 'coerenza' contenutistica che contrassegna le diverse tipologie operistiche, e all'interno di queste, nell'accentuare il dipanarsi di un intrigo o la definizione psicologica dei personaggi, senza opprimere l'individualità dell'autore (la cui sottomissione *perinde ac cadaver* al compositore – o, per meglio dire, a una prassi ch'entrambi vincolava – era, diciamolo senza falsi pudori, solo relativa), il tutto nell'alveo dei grandi, lenti mutamenti storici della cui complessità per fortuna non si ha quasi idea – non dunque l'effetto sul pubblico o l'intento di far luogo al virtuosismo di un cantante spiega la forma particolare o la collocazione di un'aria in un dato punto dell'opera o il bel concertato conclusivo. Carattere distintivo degli istituti formali della librettistica non è veramente l'interazione o la presunta dipendenza da altre dimensioni poietiche, *in primis* quella compositiva, facile da proclamare ma nei fatti ostica da dimostrare (tant'è che ci si limita a riaffermarla in ogni occasione, come un articolo di fede), e nemmeno il loro derivare quasi per intero da codici letterari affini, quanto piuttosto la natura ibrida, *ens entissimum* del genere, dovuta alla fusione di strutture diverse, causa di un funzionamento che potremmo definire di imitazione e riduzione (anche il periodico 'aggiornamento' della librettistica si deve principalmente al contatto dei suoi istituti formali con quelli dei generi di riferimento, soprattutto drammatici). Disgraziatamente non esistono trattati che parlino degli istituti formali della librettistica, com'è il caso di altri generi letterari, mentre le scarse tracce epistolari (v. la nota seguente) richiedono precondizioni spirituali che nessuno s'illuderà di trovare nelle torme di nevropatici responsabili dell'attuale degrado dello studio, ridotto a nascondere sotto un manto di tecnicismi predati altrove la banale credenza che un'opera sia in fondo solo un prodotto da consumare, un *divertissement* da riempirvi il tedio di un'esistenza frivola e frustranea.

elemento testuale, fin nei minimi dettagli; e se Verdi operò la sua ricerca drammaturgica sempre nei limiti di un canone dato, sottoposto sì a tensioni laceranti, mai però messo in discussione, arricchito anzi e sfumato indefinitamente da un poeta come Boito, fu Illica – il vero, pressoché isolato sovversore della librettistica italiana, rimasto a lungo l'autore più 'radicale' – a cadere nella contraddizione, forse inevitabile, certo feconda nella sua insolubilità, fra la dedizione quasi religiosa a una scabra, spesso inesorabile funzionalità esecutiva e la rinuncia a un linguaggio poetico incarnante nel suo *Dasein* il principio del dramma, che, nulla avendo a che fare con l'estuazione psichica ad esso ostinatamente ricondotta, si lascia bensì definire nella facoltà di impregnare di una struttura contenutistica ordinata ogni parte della superficie formale del testo, compressa in una *concinnitas* tutta speciale – ben diversa dalla brevità – e sconosciuta agli altri generi drammatici ma necessaria all'osmosi con l'invenzione musicale, di modo che l'una dimensione rimandi immediatamente all'altra, quasi senza scarti – uno stile che è 'linguaggio scenico' *tout-court*, nei libretti di Boito all'acme dell'intera sua storia, e della cui natura, immanente anziché contingente, né il poliorcetico Illica né gli alacri musicologi hanno avuto contezza[29].

---

[29] Riuscire a sapere invece quanto ne fossero consci i vecchi librettisti, i biasimati campioni della convenzione e della routine, sarebbe di un'utilità quantomeno proporzionata alla difficoltà dell'impresa: il normale approccio alle fonti epistolari – condotto cioè in quello stato di atonia cerebrale che normalmente presiede ai *negotia* della musicologia (ma non solo) – ha generato l'apprezzata pantomima del librettista aggiogato alle direttive promananti dal compositore, quello misero strumento esecutivo e mano scrivente, anzi la penna, di questo, vero, unico autore dell'opera (non è chi non vi veda la quintessenza – inventata, ribadita e santificata – del rapporto Piave-Verdi, ovvero di quanto strologar fia dato dell'ìrrito e nullo retroscena umano); qualora però si tentasse di togliere il sacro Zaimf alle dette testimonianze, prendendo le mosse dalla banale considerazione che la forma e i contenuti di un qualsiasi atto comunicativo sono inevitabilmente soggetti alle (plurime, sfuggenti) circostanze pragmatiche in cui quello cristallizza, allora non risulterebbe sconvenevole ammettere che il concentrarsi delle discussioni fra musicista e poeta – individui di 'livello' e competenze diverse – su questioni puramente tecniche si spieghi con gli scopi, altrettanto tecnici, che la collaborazione rendono necessaria, sottacendo proprio un insieme di (pre)conoscenze sulle quali vige un consenso di fondo, tanto solido da non richiedere la minima allusione (le regole di una lingua vengono esplicitate nella grammatica, gli atti linguistici da cui son desunte non le menzionano, e gli utenti vi obbediscono pur ignorandole). Nella comunicazione epistolare, facciata isolata di un'attività poliedrica che lascia tracce (quando ne lascia) di natura e consistenza disparate, dovute anche ai limiti materiali e storici della scrittura, si discute non semplicemente di ciò che è di volta in volta immediato, ma di ciò che il collaboratore dovrà eseguire in vista di un fine sottratto dalla sua stessa complessità al controllo di ogni singolo

L'impatto della formula illichiana, divenuta presto *exemplum*[30], accelerò il disgregarsi del genere in ogni direzione – da una pulviscolare, spesso miope imitazione, tipica di tanti minori ma non aliena a uno Zan-

coautore; restano escluse premesse generali o implicazioni particolari, senza contare che la rara verbalizzazione di queste, di per sé tutt'altro che naturale o agevole, avviene comunque pel tramite di forme legate all'uso (e, d'altro canto, se i musicologi si ritengono dispensati dal diffondersi sui presupposti epistemologici della loro disciplina perché i librettisti avrebbero dovuto aprirsi sui segreti del mestiere?). L'indefesso catasterismo di minuzie materiche – spesso gabellato per propedeutica a una vera ricerca che però non s'invera mai – non disasconde aspetti essenziali dell'opus, né va considerato *telos* di un'indagine ampiamente fuorviata, rispetto alle cui distorsioni anche il banale *argumentum ex silentio* sarebbe un gradevole antidoto. Auspicabile è una lettura delle fonti preceduta da un adeguato dissodamento teorico, oltre che da una generica ma non meno urgente tonifica intellettiva, grazie ai quali l'interpretazione dei dati documentari potrà integrare vantaggiosamente l'analisi testuale, anziché contrapporlesi in una muta, impassibile compitezza.

30 Non è la prima volta ma già la seconda – e difficilmente sarà l'ultima – che l'autore deplora l'inesplicabile assenza di studi generali su una figura come Illica (incluso anche lui, a onor del vero, a p. 634 del vol. 117 dell'*Index bio-bibliographicus notorum hominum*, Osnabrück, Zeller, 2002), eloquente testimonianza di un andazzo – sempre il vecchio andazzo – che predilige i sentieri già battuti e resi confortevoli dalla fitta pavimentazione in *repetita*; pochi e fortuiti gli interventi parziali, buiacche malinvitanti a base del solito colaticcio biografico, dall'accolta dei quali non si può che mettere in guardia l'assennato lettore. *Sed nunc quæramus tandem aliquando seria*. Alcuni esiti della *Textgestaltung* illichiana si misurano nella sceneggiatura romanzesca delle *fabulæ*, irregolare ed eccentrica rispetto a una *dispositio* e a un ritmo scenico prima regolato da simmetrie e proporzioni intrinseche al flusso verbale, nel continuo trabalzare fra registri e livelli espressivi, giustificabile forse con esigenze contingenti ma comunque letale per un testo in versi, nella paradossale constatazione che proprio le pagine meno innovative siano le più riuscite, nell'attonimento lunare di sintagmi e trovate sceniche prive di un passato e frutto di brusche intersezioni – non canoniche e non più mediate dal filtro degli istituti formali – con generi letterari anche non affini, nella smunta ridondanza verbale dei passaggi più intensi, spia del frettoloso ripudio di moduli melodrammatici ma non della 'logica' operistica, per certi versi esasperata e lasciata poi vedova di un adeguato sostegno letterario (legittima quanto detto la distinzione – qui formulata per la prima volta nella storia della musicologia occidentale – fra conoscenza puntuale dei numerosi libretti di Illica e l'applaudire in teatro i successi di Puccini). Non assurda, a ben vedere, la fine della *Librettodichtung* ottocentesca, con Boito, l'ultimo flamine del *principatus Apollinis et Musarum*, che, fatto vaso di tanto valore, raffinò oltre ogni dire i vecchi processi poietici e perveniva nel *Nerone* a segnare le colonne d'Ercole di un'intera tradizione (comp. 1862-1915, 1ª esecuz. 1924, post., ma il libretto apparve nel 1901), mentre Illica, messosi in pelago su una barca obiettivamente piccioletta, si dedicò per ciò stesso alla pesca d'acqua dolce, più sicura da ogni punto di vista. Il conseguente svilimento del libretto a copione – innegabile come *accidens* ma vezzatamente frainteso dalla musicologia in *substantia* – è il correlato di una totale indifferenza, irrimediabile, ad onta del sentenziume epistolare, verso l'accoppiamento con la

garini, dalle sciatterie del tardo Zanardini, riprese da Targioni-Tozzetti e viepiù involgarite una generazione dopo da Forzano, attraverso i fluttuanti ma non banali risultati di Colautti, l'inesauribile trasformismo di Rossato, gli smisurati 'poemi' di Pizzetti, fino alle sterili forbitezze di D'Annunzio[31] – e contribuì alla fissazione di un *limes* storico rispetto al quale misurare le novità, e soprattutto definire il passato, ciò che per la prima volta appariva come non più esteticamente vitale (quasi *ex abrupto* surclassati si ritrovarono autori dall'onesto mestiere – chiamiamolo in tal guisa! – e non senza qualche talento, come Golisciani, D'Ormeville, Ghislanzoni, gli ultimi paladini della vecchia drammaturgia, ancora saltuariamente sulle scene, per la cui completa scomparsa si è dovuto attendere la ricerca musicologica). Diversamente da quanto si registra fino a metà Ottocento (e anche oltre), quando un libretto di Cammarano o di Piave poteva esser considerato più o meno idoneo all'estro di un compositore o alle abitudini di un dato pubblico, non certo inutilizzabile in quanto obsoleto in sé[32], si fa strada ora la percezione del passato,

musica, non più concepito in termini di *Vertonbarkeit* ma come *Vertonung* singola; se la prima regolava le potenzialità di un idioma musicale storicamente 'calibrato' sui salienti del testo, che restava centrale, se non altro per pura forza d'inerzia, la seconda liberava le energie centrifughe di un linguaggio tendente, non senza malintesi e velleitarismi, all'assoluto, il cui problematico ideale Hofmannsthal racchiuse nell'impagabile immagine della musica di Strauss rovesciata sui versi «wie Soße über den Braten» (v. anche nota 36).

31 Osserviamo, fra le dovute parentesi, che la straordinaria ricchezza della produzione e i fitti interscambi fra autori, generi e livelli espressivi – posto che di tutto ciò si abbia sufficiente idea – bastano da soli a commentare gli slogan universitari circa una presunta crisi della librettistica italiana fra Otto e Novecento (la rumorosa insistenza di tali slogan si spiega con la necessità di occultare la rimozione che li ha generati, ossia gli sfoghi epistolari di pochi compositori – soprattutto dell'ipersetacciato Puccini – alla ricerca di un soggetto, rapidamente sublimati in *entelechia* di un'intera epoca, a scapito di un metodo la cui completa inadeguatezza all'oggetto non sorrade, direbbe Montale, l'operosa spensieratezza generale).

32 Il conservatorismo della librettistica non è che un riflesso accentuato di quello in vigore nella lingua letteraria, considerato presupposto imprescindibile proprio nei suoi generi maggiori. Così come i carmi di Petrarca vennero intonati fino ai primi del Seicento, comprensibilmente in un'era di dominante petrarchismo, non deve meravigliare il caso forse limite del 'ritorno' a testi metastasiani – interpolati secondo una prassi parallela alla poiesi librettistica stessa e garante della continuità storica – da parte di compositori del primo Ottocento, come Simone Mayr (*Demetrio*, 1824), Francesco Morlacchi (*Le Danaidi*, dalla *Ipermestra*, 1810), Ferdinando Paër (*La Didone*, 1810), Giovanni Pacini (*Temistocle*, 1823, *Alessandro nell'Indie*, 1824), Saverio Mercadante (*Ezio*, 1827, *Adriano in Siria*, 1828), per tacere di operisti minori (*annus mirabilis* per le fortune postume di Apostolo Zeno il 1824, quando Giuseppe Nicolini e Mercadante musicarono rispettivamente il

conclusione necessaria di un accumulo, escluso da un recupero non mediato, l'inaridirsi di *open fields* di strabiliante fertilità che incita alle *enclosures* di un individualismo espressivo sempre meno indulgente verso i vincoli tramandati[33], e diventa un fatto decisivo, ancorché non sempre esplicito, nella valutazione generale di un testo – causa ed effetto di ciò fu la produzione di libretti volutamente conservatori, sia nello stile che nella drammaturgia, una produzione destinata ai circuiti secondari, qualitativamente mediocre (anche rispetto alla precedente librettistica minore, spesso di ottimo livello) ma in ogni caso ben presente nella vita musicale dell'epoca[34]. Proprio nel passaggio dal mondo di convenzioni condivise, fedeli per definizione a un modello quasi astorico e dato, alla coscienza di un divenire – incerto, turbolento – cui fa mestieri cedere, attinge esistenza estetica la questione dell'opus giovanile librettistico, che in precedenza non poteva nemmeno formularsi: non la banalità dell'impegno biograficamente precoce, appiattito a una trafila d'incombenze di per sé sminuenti, vessato dall'inamena corte di difetti che seguita ogni imperizia e aizza il superfluo talento degli eterni Beckmesser – ai quali non par vero inserrarsi sulle quisquilie e sfuggire ai veri problemi, quelli che richiedono una vita di fatiche (a fronte di magri attivi) e un non comune corredo di pazienza e umiltà –, ma il dialogare, forse solo il districarsi fra energie divergenti, parti di una pluralità irriducibile, pure necessariamente, dolorosamente contraddetta da istinti che tendono con tutte le forze verso una singolarità.

Che altro? Al ricercatore che, conscio dei tempi così torvamente impropizi al retto pensare, non paventi ispirarsi all'*habitus* umanistico – sempre venerando! – di enucleare l'essenziale dal viluppo del fenomenico, tramite l'interpretazione personale di un patrimonio culturale in cui essa rifluisca acquisendo il crisma dell'universale, o elevandosi

---

Teuzzone e la *Nitocri*, soffiandone via una polvere centenaria). Il fenomeno non ebbe un equivalente a fine secolo.

33 La differenza con altri momenti di riforma della librettistica (e dell'opera) sta nell'avaria che ha colpito l'orizzonte letterario e il filtro degli istituti formali, dunque strutture fondamentali che, a somiglianza del patrimonio linguistico, condizionano l'atto singolo e ne risentono solo in maniera minima ed estremamente graduale; in passato l'unico modo di «riformare» o comunque di apportare modifiche vistose avveniva dall'interno, passava cioè dal cauto ritocco dei rapporti fra un insieme di dimensioni poietiche, l'equilibrio complessivo delle quali era prioritario preservare.

34 Rinunciamo a snocciolare esempi nella convinzione che trovare un *sapiens* disposto a leggere quei testi sarebbe ancora più difficile che scuotere le correnti certezze sulla librettistica.

perlomeno al di sopra delle mode, né si vergogni di patrocinare tal causa con la dovuta chiarezza nel farsesco *far west* dello specialismo accademico, dove unica legge è un fervido conformismo a fini onninamente idioaussetici[35], a tale ricercatore dunque, più simile a un intrepido esploratore che a un accorto professionista della routine, sembrerà disdicevole, oltre che annoioso, tacere più a lungo l'evidenza dei fatti: che un libretto sia opera giovanile è giocoforza desumerlo in primo luogo dalla sua fattura, l'insieme di nessi storicamente determinati che ne governa i costituenti; la musica che su questi concresce – e che, lungi dal giustificarli, ne trae alimento e senso – non ne svela più di quanto un organismo lasci trapelare del metabolismo che lo tiene in vita[36]. Ma davvero

---

35 Chi lo preferisce può leggere «idioauxetico», già v'è poca differenza. Sia lecito sottintendere, a dispetto di un'epoca che lo ritiene superato, gli illuminanti spunti che Adorno dissemina nei *Minima moralia*, considerato una volta l'ultimo classico della filosofia, in particolar modo gli aforismi 41, 81, 82, 126 e 138 (che racchiudono anche la risposta a chi arriccia il naso di fronte a sconfinamenti inortodossi o all'allergia per ogni forma d'irreggimentazione, orgoglio e vanto quest'ultima di una società in cui trionfar si vedono diritti dell'individuo, democrazia e libertà nella rassicurante forma di *refrain*). Se non è facile resistere alle tentazioni anarchiche di Feyerabend, condito magari, *s'il vous plaît*, con una *prise* del primo Foucault (sperando che neanche loro nel frattempo siano diventati *démodé*), si può benissimo estendere al campo umanistico quanto dice MANLIO SGALAMBRO *Della filosofia geniale*, nel suo *De mundo pessimo*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 127-150. Naturalmente si dà per scontata la conoscenza dei progenitori del discorso antiuniversitario e individualista, i beneamati Schopenhauer, Nietzsche (anche Emerson, sebbene americano e bigotto).

36 Scrivere qualcosa di sensato sul logoro – e ormai spocchiosamente snobbato – tema del rapporto testo-musica rappresenta forse l'ultima frontiera della disciplina, se non altro perché le cantafere del repertorio altra *raison d'être* non hanno che cementare i postulati putativi alla base di una routine viemaggiormente triviale e inconcludente. Sorvolando sull'accumulo di bubbole relative alla primazia del fatto scenico-esecutivo, accumulo tale da porre problemi di smaltimento non minori di quello dei rifiuti delle grandi municipalità, il dato osservativo centrale di una storia della librettistica italiana è l'irrinunciabile prerequisito di un sostrato testuale non semplicemente artificiale o longinquo dalla lingua quotidiana, come si è spesso ripetuto, ma proprio affine – in una proporzione storicamente variabile – a modelli letterari ben precisi: se è vero che questi vengono sfruttati come cava di materiali, compito di un'indagine consapevole sarà innanzitutto descrivere la migrazione dei materiali stessi e definire i criteri che guidano la sintesi testuale. Le vivide gibbosità formali che la contraddistinguono, sempre biasimate e unquemai evitate, dovevano offrire alla musica la necessaria segnaletica per una differenziazione non più sottintesa nei mezzi compositivi della «seconda prattica», gli appigli fisici su cui fissare una veste sonora dagli ampi lembi, liberi di fremere al soffio di un pathos legalizzato in convenzione (il dualismo testo-musica, che oggi si cerca arbitrariamente di neutralizzare, germoglia dal fusto centrale del pensiero europeo, che lo ha replicato, su archetipi di natura

non bast'egli il buon senso, appena un briciolo di sano buon senso, a persuadersi che nessuna interpretazione prefabbricata, specie poi di quelle che impazzano sul mercato, svuotate di raziocinio a sublimare il feticismo d'insoddisfatti squasimodei[37], legittima la rinuncia a interrogare in profondità – e sempre con i propri strumenti intellettivi – il testo, sola fonte di conoscenza? La bontà di siffatta prospettiva si misurerà meno nei risultati ultimi dell'analisi, facilmente esposti alle folate – pur inebrianti – dell'arbitrio, che nel loro riverberarsi all'indietro sui presupposti stessi del metodo, grazie al quale si renderà forse possibile un riscatto (più volte auspicato dall'autore, indarno sempre) dell'oggetto della librettistica, ancora del tutto privo d'identità teorica e versante nello stato, come lo definì quarant'anni or sono il germanista Klaus Günther Just, di «unbekannte literarische Größe»[38].

---

religiosa, in ogni branca del sapere. Ciò che suscitò tanto stupore nell'opera in musica fu l'armonia fra le arti coinvolte, sempre separate, non l'annullamento dei loro confini o il trapasso in qualcosa d'altro; e nemmeno il più abile prestigiatore potrebbe rovesciare in fondatezza teorica la datità storica dei vaniloqui di Wagner – vi convivono scampoli di hegelismo, odio integralista per un diverso in pieno rigoglio e strisciante proselitismo – circa un'origine comune alle componenti il *Gesamtkunstwerk*, parto di un dilettantismo che Thomas Mann intravide appena e le multinazionali della ricerca hanno prudentemente seppellito). Probabilmente è ancora presto per sbarazzarsi della gerarchia ufficiale, che vuole l'invenzione verbale sottomessa a quella musicale (minimizzando l'evidenza dell'opera barocca), e che assai difficilmente potrebbe offrirsi a una vera e propria confutazione, non essendo in alcun modo – e forse non per caso – falsificabile nel senso di Popper; di certo non è tardi per riprendere l'intuizione della buonanima di Carl Dahlhaus, l'ultimo musicologo tedesco del secondo millennio, che per primo sostenne la necessità di ricondurre la musica alle peculiarità del testo.

37 Il lemma, d'etimo incerto (forse la corruzione popolare di uno **spasimum Dei*), è attestato nella novellistica medievale (Boccaccio, *Decameron*, VIII, 5, Franco Sacchetti, *Trecentonovelle*, CXLV, 20, che cita il passo di Boccaccio, Matteo Bandello, *Novelle*, III, 65), come segnala il pur classicista *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia, Giovanni Alberti, 1612, p. 841 (l'accento cade naturalmente sulla penultima sillaba). Non lo ignora la poesia (Pulci, *La Beca da Dicomano*, 23, 5, come esclamazione), la commedia (Goldoni, *Torquato Tasso*, 1755, V, 1), e perfino la librettistica: compare, per la gioia dei non pochi appassionati di curiosità linguistiche, nella forma «Squasimo» nel libretto di Maria Pezzè-Pascolato *Cenerentola* per Wolf-Ferrari (1900, II).

38 K.G. Just, *Das Opernlibretto als literarisches Problem*, in: Id., *Marginalien. Probleme und Gestalten der Literatur*, Bern/München, Francke, 1976, pp. 27-45. Impossibile esimersi dall'onere di fornire al sagace (e paziente) lettore una panoramica-lampo sullo stato della ricerca – anzi, a norma che più giova, bisognava impacchettarla al principio. Sazi del coscienzioso dileggio riservato un tempo ai testi d'opera, a stento degnati d'attenzione, proclamati a gran voce caricature poetiche e tollerati come un male necessario, il tutto sotto il sole a picco di un'inferace Tebaide concettuale, gli studiosi in carica hanno dato prova di non parva

Non una sola ma tre le opere di Zandonai ancora al di qua della pienezza espressiva che permea un organismo drammatico-musicale in pieno equilibrio interno, come si avverte a partire da *Conchita* (1911) e

---

magnanimità riconoscendo al libretto lo *status* di ente polifunzionale, palinsesto scenotelico (anche qui il neologismo è d'obbligo) dotato dei requisiti atti all'incarnarsi della *performance*, somma deitade per coloro che misurano il valore dell'arte dallo scombuglio subcutaneo che, in circostanze psico-fisiche particolari, remote (e parecchio) dall'equilibrio e dalla sobrietà che sovrintendono al verace riflettere, può provocare – presupposto di ciò è la preoccupante necrosi letteraria che ormai non è più uno spiacevole effetto collaterale del settorialismo disciplinare ma ha silenziosamente assunto le proporzioni di un disastro storico-sociale, più flagrante in certi paesi, meno in altri, comunque al di là di ogni rimedio (l'Italia, benché il parlar sia indarno, è fervida guida del trarupare, simultaneo all'irreversibile marcitura politica, in una tragica gara in cui l'arrivo conta molto meno della partenza). Lo studio della derivazione di strutture e sostanza drammatica da determinati generi letterari da parte della librettistica non ha fino ad oggi oltrepassato lo stadio di catalogazione di stilemi ed elementi linguistici isolati che – per quanto condotta talvolta in maniera scrupolosa, come in ANGELO FABRIZI, *Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi*, in *Studi e problemi di critica testuale*, 12/1976, pp. 135-155, o in GABRIELE MURESU, *Metastasio e la tradizione poetica italiana*, in *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1985, pp. 111-146, o in FRANCESCO SPERA, *L'arte dell'imperfezione: il libretto del melodramma romantico*, in ID., *Metamorfosi del linguaggio tragico dalla tragedia classica al dramma romantico*, Rovito, Marra, 1990, pp. 127-156 – non rende conto né dei criteri di prelievo e neanche delle modalità di adattamento, lasciando piuttosto lievitare l'idea – indirettamente, con un tatto da consulente finanziario o da medico ormai congenito al ricercatore – che tali processi non siano più che un espediente da imputare alla natura non letteraria ovvero primariamente funzionale dei libretti, nulla su cui meditar valga la pena. Abortito *eo ipso* l'esperimento di trapiantare l'analisi librettistica sul portainnesto della semiotica (MARIO LAVAGETTO, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Torino, EDT, 2003), ennesimo, inconscio portato della superstiziosa fidanza nell'opaca obiettività della pseudo-scienza, che conforta nella misura in cui deresponsabilizza il soggetto (rendendolo ingranaggio di un macchinario finalizzato alla mera sussistenza) e garantisce sempre risultati di smagliante vacuità, eccoci all'unico tentativo di abbracciare sistematicamente i diversi aspetti della librettistica senza rinunciare a seguirne il cammino storico: ALBERT GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Frankfurt am Main/Leipzig, Insel Taschenbuch, 2000; baldanzosamente assurto a *Baedeker* degli svezzandi librettologi nei paesi di lingua tedesca mercé un attento lavoro di *camouflage* dei vecchi pregiudizi, apre agli uomini di buona volontà un futuro di virtuosismo interdisciplinare senza limiti, all'unica condizione di una radicale indifferenza per l'oggetto, svaporato in innocuo fantasima (l'aggiornamento teoretico stride con l'impianto 'universalistico' in cui alligna l'arcaica illusione di dominare tradizioni distinte in virtù dell'endemico nominalismo). Sintomatica poi di un'epoca sopravvissuta all'incenerimento di ogni valore e votata così a un'ineccepibile quanto borotalcosa professionalità è la riqualificazione subìta dalla figura del librettista, il cui radicamento socio-economico dovrebbe giustificare il titolo,

Melenis (1912), primo trionfo di un linguaggio che ha imparato a fare dell'apertura al dissimile un'occasione di arricchimento e che non cesserà quasi più – a somiglianza dei maggiori musicisti italiani del tempo – di guardare avanti. Opere giovanili senz'altro, finanche senz'appello le prime due, *La coppa del Re* (1902-03) e *L'uccellino d'oro* (1907); creatura di chiara tensione alla crescita la terza, *Il grillo del focolare* (1908), repentina eruzione puberale del controllo dei mezzi nonostante la vicinanza cronologica con la seconda. Tre lavori notevolmente diversi, per certi aspetti non commisurabili, eppure accomunati da qualcosa di più che non la mera emarginazione dall'opulenza successiva.

La coppa del Re

Rade e discordanti le testimonianze documentarie su *La coppa del Re*, del cui libretto resta solo una copia dattiloscritta redatta, in modo purtroppo non impeccabile, da Oliviero Costa, cugino del maestro, nel 1948. L'opera è un atto unico, risale agli anni in cui Zandonai, conseguita nel 1901 la licenza di composizione a Pesaro come allievo di Mascagni, era in contatto epistolare con Giovanni Pascoli, del quale peraltro aveva musicato il poemetto *Il ritorno d'Odisseo* per l'esame finale al conservatorio. Zandonai sperava di ottenere dall'autore di *Myricae* un libretto che gli consentisse di partecipare al Concorso Sonzogno del 1904, all'epoca trampolino di lancio per le giovani promesse dell'opera; il progetto sfumò e costrinse il musicista a cercare un altro collaboratore. Questo fu trovato in Gustavo Chiesa (1858-1927) (fig. 10, p. 152): personaggio di una certa notorietà a Rovereto, poeta, esperto di storia locale, uomo colto e versato nelle lingue moderne oltre che coinvolto nelle vicende politiche del primo anteguerra, segnate da ricorrenti attriti fra l'identità culturale espressa dall'Irredentismo e l'inflessibilità opposta dalla monarchia asburgica, cui doveva cader vittima il figlio Damiano, uno degli ultimi martiri del Risorgimento[39].

---

conferitogli con esilarante *pruderie* e finanche con la coscienza di riparare a un'ingiustizia, di «drammaturgo» ossia pre- e coallestitore del tanto agognato spettacolo. Che dire a questo punto? Chi vuol esser lieto, sia...

[39] A fugare il periglio che all'animoso lettore null'altro resti che sorbire passivamente la presente lungagnata, gli si affiderà l'avvincente compito di risalire alle fonti biografiche, poche e di taglio aneddotico, consultate dall'autore (imprescindibile punto di partenza Diego Cescotti, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999, pp. 5-12).

Una lettura 'immediata' del libretto, in abulica assuefazione cioè a premesse del tutto eteronome, non farebbe che recare acqua al mulino di chi con tacito scetticismo guarda al dipartirsi (comunque occasionale) dalla proda dei capolavori ovvero del repertorio cognito, gelosamente protetto dai ritornelli della *vulgata* ufficiale. In effetti alla fronda Peneia – che, detto *en passant*, assai meno di altro fogliame in corso alcuno asseta – non può che disdire un testo così deplorevolmente al di sotto di un libretto di medio calibro: l'articolazione del nucleo drammatico, cui il tratteggio caratteriale dei personaggi aderisce tanto strettamente da venirne trascinato, soffre di una goffaggine non si sa se più irritante o risibile, mentre la versificazione annaspa fra relitti poetici che poco giovano al decorso dell'azione. Innegabile però, in cotanto dissesto, l'impressione che una stessa *Weltanschauung* faccia sentire il suo respiro, greve fin che si vuole ma unitario; inoltre reiterate, attente letture del testo – qualora infrangere si osasse l'avito tabù dell'indegnità estetica – non riuscirebbero a soffocare il sospetto che la generale insufficienza del dramma, già promossa da accidente superficiale a difetto 'naturale', sia da ricondurre a una causa intrinseca, profonda, ossia che gli elementi costruttivi di esso ruotino attorno a un centro di gravità.

A imparziale, apollineo disdoro di quanto ritualmente predicato dai pulpiti della *Opernforschung* – il testo librettistico nient'altro sarebbe che l'assemblaggio di surrogati linguistici in ottemperanza a un postulato di funzionalità scenico-musicale confezionato in regime di sottovuoto epistemologico, un processo dunque meramente empirico, equivalente alla preparazione di una ricetta culinaria – l'essenziale di quel processo si svolge invece sul piano 'astratto' dei valori poetici, e protagonisti ne sono due fattori che interagiscono secondo modalità per nulla scontate: la cosiddetta fonte, la base letteraria eletta a cedere alcuni dei materiali che in vari modi permetteranno all'esemplare librettistico di trovare la sua fisionomia, e il ganglio pulsante degli istituti formali, cui spetta, similmente a quanto accade in ogni altro genere letterario, l'importantissimo compito di selezionare quei materiali e regolare la costituzione complessiva dell'organismo drammatico, il tutto all'interno di un ampio contesto storico-culturale spensieratamente sacrificato all'ipostasi del sollazzo, vero e, per colmo d'indecenza, stamburato *motor immobilis* dell'odierna ricerca[40]. Una storia dell'interazione fra i due

[40] Clamorosa occasione mancata il volume curato da MARIASILVIA TATTI, *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005, centone di luoghi comuni che, invece di aprire la strada a un'indagine seria discutendo i problemi sostanziali, si affatica a ricoprirli di leziosa farragine (raccomandiamo

fattori – per assurdo che sembri, occorrerà prima o poi scriverla – mostrerebbe un'oscillante complementarità di sostanza, basata sull'originaria omogeneità, palpabile nei primi libretti d'opera, e mantenutasi, tra fasi alterne, fino all'irrigidimento ottocentesco dell'articolazione scenica nella «solita forma», storicamente l'ultima codifica generale introdotta nella librettistica italiana, all'indomani della quale sarebbero invalse solo iniziative prive di normatività, e che grazie a una relativa autonomia doveva permettere a un sostrato irrimediabilmente conservatore di assimilare materiali di origine varia, anche prosastica, senza correre il rischio di smarrire la propria identità[41]. Il funzionamento 'sotterraneo' degli istituti formali della librettistica – mai affrontato nella vecchia trattatistica, comprensibilmente sdegnosa di ammettere i testi d'opera nel pantheon letterario, ma neppure intuito dagli autori di libretti, spesso i primi a infierire, fors'anche con segreta civetteria, contro le loro creature[42] – è stato all'origine degli equivoci che punteggiano l'intera storia della ricezione, soprattutto teorica, di questo genere: desunti inizialmente dalla poesia drammatica – favola pastorale *in primis*, incubatrice di preminenza del soggetto amoroso, marcata 'sentimentalità' nella psicologia dei personaggi e tendenze centrifughe dell'asse motivico – e solo lentamente aggiornati dall'apporto dei generi di maggior succes-

---

la lettura rigorosamente a rovescio dell'intervento di PIERLUIGI PETROBELLI, *Il libretto: a che cosa serve?*, pp. 21-28, gioiello d'ironia di chi fu l'ultima incarnazione del pensiero aristocratico, e tanto da concedersi il lusso dell'antitesi manualistica dell'intelligenza, non diversamente da quei nobili dei romanzi ottocenteschi calati in abiti plebei al fine di passare inosservati. È poco che Petrobelli – maestro per tutti e per nessuno, ma sempre *obtorto collo* – n'ha lasciati scemi di sé, associato al destino dei sommi nella tragica impossibilità di una successione, in un mondo tenuto a debita distanza e che poco farà per mantenerne viva la lezione e l'esempio, mai affidati alla pagina scritta – *sed beati maxime qui audiverunt vocem eius*).

41 Il metodo corrente di studiare il travaso di materiali dalla fonte al testo del libretto limitandosi a segnalare travasi di contenuto sacrifica al Moloch dell'effetto – tanto ben piantato sulle gambe di ribollio mnestico e reificazione sfrenata da non lasciar intravedere un'imminente rimozione – complessi processi di lettura e trascrizione di cui il testo del libretto è il punto d'arrivo.

42 Ben note (almeno si spera) le censure di Zeno, Goldoni e tanti altri, per tacere delle *excusationes* che, come scarti di lavorazione, si sono depositate per secoli in fondo alle prefazioni dei libretti, plancton paralogico distillato in solidi corollari dai provetti alchimisti della musicologia. Una forma di critica della prassi librettistica è contenuta nelle opere di soggetto teatrale, che inscenano la preparazione drammatico-musicale e l'allestimento dello spettacolo; tale repertorio ha da poco acceso la curiosaggine della ricerca specialistica, talmente in orgasmo all'idea di annettere una nuova provincia all'impero della routine da scambiare con la fotografia di fatti ciò che fu solo l'interpretazione – unilaterale, arbitraria e naturalmente limitata dai mezzi formali – di un costume e di luoghi comuni (dove si vede ch'essi non sono esclusivi della nostra epoca).

so (lirica ed epica), sempre per accumulo e in costante ritardo rispetto alle loro innovazioni, tali meccanismi regolativi furono il coerente correlato di una poetica del riutilizzo integrale fissata sulla scia della grande codificazione rinascimentale[43], ancorché in nessun altro genere in modo tanto radicale, e in grado di favorire una concrezione sufficientemente differenziata e originale malgrado la congerie di materiali non sottoposti a un vero lavoro di adattamento preliminare[44]. L'irrepugnabile somiglianza che attraversa tanti libretti – i più avvertiti fra gli esegeti, com'era da aspettarsi, non hanno mancato di additarla[45] – denuncia

---

43 Soprattutto per scrupolo di coscienza si rinvia a un lavoro che, pur non trattando di libretti d'opera, costituisce ancora la migliore introduzione alle questioni toccate: Renzo Cremante, *Teatro del Cinquecento. La Tragedia*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988 (rist., 2 voll.), un apparato critico da fare aggio sull'oro. Similmente all'opera in musica, il teatro moderno in versi offre un attendibile atto di nascita, la tragedia *Sofonisba* di Gian Giorgio Trissino (ca. 1515), forse avara di vera poesia ma limpido specchio della coscienza classicista che doveva permeare la letteratura europea fino ai primi del Novecento (avrebbe pagato tal privilegio cadendo in disgrazia presso gli studiosi d'oggi – non escluso, ahinoi, un *conaisseur* d'inarrivabile finezza come Mario Praz – dopo aver goduto tanto a lungo il favore di poeti e letterati). Ignorare le complesse vicende che hanno propiziato la rinascita dei generi drammatici nella forma di una riscrittura disciplinata di modelli antichi contaminati con acquisizioni più recenti – comprese le influenze reciproche ed esterne su essi – equivale a leggere un libretto d'opera ad occhi chiusi.

44 Forse, restando sul piano dei fatti storici, si può integrare quanto detto con un accenno alla duplice causa dell'irreparabile 'impoeticità' del genere: da una parte gli mancò un modello definito cui rifarsi, a differenza dei fratelli maggiori tragedia e commedia, risorte sulla falsariga dei venerati capostipiti antichi (caso a parte la favola pastorale, che comunque aveva ampi precedenti stilistici nella poesia elegiaca e che venne rimpolpata senza risparmio con la lirica minore del Cinquecento); dall'altra l'ibridismo sostanziale che sovrintese alla genesi degli istituti formali, provenienti, per la librettistica di genere serio, dalla favola pastorale incrociati con strutture della tragedia in versi, per ottenere ciò che mai esistette, la coesistenza di altezza 'eroica' e copioso *consommé* sentimentale (non potendo rinunziare a quest'ultimo l'estetica barocca perseguì l'ambizione paradossale di realizzare un genere minore con i mezzi dei generi maggiori: il risultato, lungi dall'essere il *monstrum* da tutti esecrato, corrispose esattamente alle attese, ossia alla possibilità di sperimentare soluzioni alternative e impensate rispetto alla letteratura 'alta' senza privarsi della legittimazione fornita dalla veste) (v. anche nota 77).

45 Invero singolare, per un genere letterario in versi, buscarsi accuse di sciatteria e ripetitività da parte di una corrente di studio che, nonostante le libertà concesse dall'*oratio soluta* e la varietà delle principali lingue europee (per tacere della fungaia di teorie e metodi a disposizione), è affetta da una degenerazione omologante (e progressiva) che ne sta inficiando drammaticamente i risultati, peraltro senza possibilità di appello a una qualche forma di funzionalismo (che non sia la «caccia al boccone» di adorniana memoria). Non priva d'ironia la nemesi storica che di fatto ha già condannato al macero l'intera produzione dell'industria uni-

immediatamente che fra la fonte e il filtro formalizzante la bilancia poietica pende tutta verso quest'ultimo. Anche nel caso di una fonte corposa e seguita con ricercata fedeltà, l'impatto con il diaframma librettistico produce vistosi effetti di 'distorsione' dovuti alla particolare natura di istituti fortemente ibridi, che alimentano – in modo del tutto indipendente dalla consapevolezza e finanche dalla volontà degli autori – quella contaminazione fra opere e generi distinti che, lungi dall'essere menda insanabile, è il vero sigillo della librettistica, patente non pure nell'andatura narrativa ma percepibile, a chi 'l debito acume non difetti, anche nel tratteggio dei personaggi e ancora nei 'salti' fra registri stilistici diversi[46].

La fonte

Il *vademecum* della ricerca operistica, non mai stampato, è vero, ma vivo nei cuori e d'una efficacia pari a quella di un archetipo junghiano, prescrive che abbrivio dello studio di un libretto sia l'esame comparativo con la fonte, qualora nota, dello stesso, onde una lista il più possibile completa stilare delle dissomiglianze che corrono fra i due testi. Dietro il meccanico ricorso all'arsenale filologico, rumorosamente ostentato, quantunque l'adattamento alla bisogna ne ottunda il filo euristico, si accucciano comodamente, fino a diventare invisibili, questioni di prin-

versitaria, mero carburante del *cursus bonorum*, a fronte di una tradizione che, quasi il sistema linfatico della circolazione letteraria, ne ha silenziosamente rivitalizzato contenuti e forme, permettendo altresì una diffusione capillare e relativamente rapida – dal Portogallo alla Russia, più tardi fino al Nuovo mondo – di un immenso patrimonio culturale comune non solo alla letteratura 'ufficiale' ma anche alle altre arti. Basterebbe questo a meritarle di sopravvivere, e con tutti gli onori, ai suoi bolsi e transeunti detrattori.

46 Sia lecito rimandare a quei pochi saggi in cui l'autore, conscio delle sue debili forze e non immemore dei moniti oraziani, si è cimentato nell'indagine librettologica. Giuseppe Maria Iacovelli, *Auf der Jagd durch die italienischen Wälder.* Freischütz-*Übersetzungen im Italien des 19. Jahrhunderts*, in Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl (a cura), *Die "Schaubühne" in der Epoche des* Freischütz. *Theater und Musiktheater der Romantik*, Vorträge des Salzburger Symposions 2007, Anif/Salzburg, Mueller-Speiser, 2009, pp. 312-326; Id., *"Der" Tod auf der Bühne. Francesco Maria Piaves Libretto zu Luigi und Federico Riccis Oper* Crispino e la Comare, in Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl (a cura), *Katastrophe*, *Sühne*, *Erlösung: Der Tod im (Musik-)Theater*, Vorträge des Salzburger Symposions 2008, Anif/Salzburg, Mueller-Speiser, 2010, pp. 343-370; Id., *L'immagine della romanità nella cultura italiana fino a* Melenis, in: Diego Cescotti (a cura), *Il miele e le spine.* Melenis - *Un'opera ritrovata di Riccardo Zandonai*, atti del convegno, Rovereto, 28 ottobre 2010, Rovereto, Osiride, 2012, pp. 13-60.

cipio relative alla legittimità di trapianti, di mescidanze di metodo – che riproducono nel microcosmo problemi generali mai affrontati nell'indiafano macrocosmo della disciplina – e al senso stesso di una collazione che, quasi indipendentemente dalla specificità dell'indagine, non può venir meno. Proprio quest'ultimo punto è stato graziato da ogni riflessione, manifestamente superflua per chi ritiene scienza l'amalgama di dati isolati e categorialmente eterogenei grazie al ben collaudato mastice dell'apodissi, che generoso li avvolge come mandorle nell'impasto del torrone (la cui solidità, in mancanza di meglio, si aspira ad eguagliare); non è un caso che la giustezza di tal procedere si rovesci alla fin fine in aderenza tautologica a un prontuario procedurale astratto, non soltanto incapace di rendere ragione degli orizzonti storico-culturali al cui incrocio si situa l'esemplare librettistico, ma per giunta completamente estraneo a quella visione epidermica e spesso volgarmente emotiva del fatto operistico che pretende (chissà poi perché) di suffragare[47].

Ma ecco: parlare della fonte di un'opera significa spaziare nei quadranti dell'universo letterario con l'unica guida – destinata agli studiosi senza macchia e senza paura – di un talismano, quel principio poietico che travasa, come s'è accennato, il tutto nella parte, alla ricerca delle «stringhe» – per dirla con i termini di una teoria astronomica in voga – che si estendono fra le galassie di generi ed epoche, e insieme inglobano i principi che determinano la qualità di contatti e sintesi, secondo un meccanismo analogico operante a ogni livello testuale, quasi la radiazione di fondo, impercepibile e pervasiva, di un cosmo ancora insondato. Parlare di fonti operistiche ha senso dunque solo in stretta connessione con fenomeni relazionali e trasformativi, nelle cui modalità si legge immantinente l'altezza storica di un *continuum*: al cospetto di questo non può attentarsi metodo che presuma isolar la fonte dalle innumerevoli nervature che l'avvincono per un verso all'orizzonte letterario, per l'altro alla concrezione librettistica, così che il problema della base testuale, apparentemente confinato ai singoli esemplari di un cortocircuito monodirezionale, esplode a mo' di supernova nella domanda della genesi complessiva, e riverbera ogni componente del libretto negli spazi interminati del letterario, attraverso opere, lingue diverse, millenni di scrittura e di pensiero, fin dove l'eco di una affinità, di una continuanza di fatti determinabili non cessi di risuonare. Complesso in proporzione, di natura quasi entropica si configura il corrispondente problema di meto-

---

47 Chi fosse a conoscenza del motivo – ma del motivo vero, non del ciarpume nebulizzato, che nulla dinota – è pregato di darne tempestiva comunicazione all'autore del saggio all'indirizzo fornito alla nota 3.

do, oneroso, potenzialmente inesauribile, francamente inadatto per chi avvilisce la riflessione a gioco da tavolo, con le sue regole, pedine e caselle, laddove si tratta anzitutto di rispettare la *quidditas* fenomenica dei processi in esame, indi intuire la libertà che offrono al perfezionamento dell'indagine stessa e specialmente a colui che di questa ha la responsabilità[48]. Ed eccola infine, dopo tanto rullar di tamburi, la fonte de *La coppa del Re*: un carme di Friedrich Schiller (1759-1805), tra i massimi artefici del rinascimento tedesco, la ballata *Der Taucher* (1797), lieve e terribile, che in ventisette sestine, cangevoli e incalzanti come i flutti del mare, narra il destino di un giovane paggio lanciato ben due volte verso la morte, simbolo dell'ambivalenza di ogni umano eroismo[49]. Colpisce non soltanto la lontananza strutturale fra i generi, ma eziandio quella storica.

Rifarsi a un testo così esile, almeno narrativamente, alieno al pensiero drammatico e obiettivamente assai povero di elementi teatrali, tradisce la stessa ingenuità, fidente e rubesta, che spinse Mascagni a sfidare la mole del *Guglielmo Ratcliff* o Franchetti a trascorrer l'infinita via che separa il cielo dall'inferno; giovarono agli autori le suaccennate condizioni storico-culturali, propizie a un ampliamento del ventaglio tipologico cui la fonte poteva appartenere rispetto alla precedente consuetudine di ricavarla per lo più da *pièces* teatrali relativamente vicine, eventualmente con l'ausilio di una versione librettistica già esistente. Se dal tardo Ottocento non fu più anomalo prescindere completamente dalle implicazioni di quella sorta di codifica implicita nella forma in versi o rivolgersi anche a scritti extraletterari, come lavori storiografici o semplici tracce (la più celebre è lo scenario dell'*Aida*, vergato dall'egittologo francese Auguste Mariette)[50], la scelta di Chiesa e Zandonai è tal-

---

48 V. anche la nota 53, senza dimenticare però la nota 17. Non è improbabile che il curioso lettore, almeno chi non avrà già cestinato il faldone, si possa interrogare sulle origini di una visione così poco ortodossa dell'indagine librettistica; sorvolando sulla dotazione intellettuale dell'autore, cui sovrintesero imperscrutabili incroci astrali, destinati a rinnovarsi solo fra un milione di anni, si rinvia di buon grado all'aforisma 6 di «Was den Deutschen abgeht» dalla *Götzendämmerung* di Nietzsche – appena una paginetta? Diciamo un seme che, deposto su terreno fertile, gran messe feconda.

49 Venne pubblicata nel *Musenalmanach für das Jahr 1798* (Neustrelitz, Michaelis). Senza concorrenti la traduzione italiana di Maffei, apparsa più volte in volumi antologici – anche col titolo «Il palombaro» – prima di quello citato alla nota 63.

50 Non rari i libretti del primo Ottocento ispirati a qualche asciutta pagina delle cronache medievali, secondo una prassi già tipica del teatro tragico in versi e riscoperta assai più tardi da Forzano (anche Metastasio consultava i suoi bravi libri di storia, antichi e moderni). Nel frattempo le attente letture storiche e letterarie di Leoncavallo, allievo non illaudabile di Carducci, lievitarono il libretto

mente singolare da richiedere un breve momento di riflessione, prima di cedere all'ovvio, comodo impulso di cestinarla come bizzarria da principianti: la cura dedicata alla veste medievale del dramma – e la particolare interpretazione di essa, che vedremo nell'analisi – suggerisce l'intuitiva volontà di riscoprire un genere, ma appunto al di là delle determinazioni che si erano accumulate da circa un secolo e che nelle fonti 'normali' – la nutrita, quasi ingombrante tradizione letteraria comprendente drammi, romanzi, poesie – erano fissate in uno statuto che ormai appariva troppo rigido o sterile. Il breve poema di Schiller fu la chiave verso l'agognata libertà di movimento, la bacchetta rabdomantica che permise di 'ritrovare' un filone aurifero nascosto fra enormi masse litoidi, ciò che per Chiesa e Zandonai, in quel dato momento storico, riluceva di essenziale.

La mera distanza cronologica della ballata dalla reinvenzione librettistica ha poco rilievo, specie se confrontata con il romanzetto dell'Abbé Prévost, *La véritable histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), di cui un intero manipolo di penne illustri a stento ebbe ragione[51], cavandone infine la *Manon Lescaut* per Puccini (1893), o con Shakespeare, in Italia riverito ma temuto assai, che Boito osò fissare negli occhi anzitutto per il magnifico *Amleto* di Franco Faccio (1865) e più tardi per i due ultimi capolavori di Verdi[52], per non parlare dei tra-

per i *Medici*, mentre il men fruito *Trillo del diavolo*, di Ugo Fleres e Stanislao Falchi (1899), sarebbe rampollato da un garbuglio biografico su Tartini, tonificato dalla lettera, citata nella nota introduttiva, in cui il compositore evoca la genesi della celebre sonata. In generale, per la librettistica a partire da Illica, il problema del rapporto tra fonte e libretto andrebbe rivisto alla luce della contrazione poietica subìta sia dall'orizzonte letterario (e librettistico) sia dagli istituti formali, come si evince dal venir meno della loro funzione regolamentatrice; se infatti la qualità poetica media denunzia all'istante la perdita di un'ingente tradizione – per continuare a dialogarvi ci voleva l'altezza d'ingegno di un Boito –, il tendenziale (in realtà inevitabile) appiattimento delle strutture architettoniche e attanziali ad anticamera esecutiva era frutto di una cosciente volontà di allineamento a modelli teatrali recenti, in prosa, fra i quali sempre maggior peso avevano i capolavori stranieri. Che il libretto di *Germania*, verbigrazia, conceda troppo al 'meccanico' e troppo poco al 'poetico' (per usare una coppia terminologica di Giacosa) non si deve alla mancanza di una fonte genuinamente letteraria ovvero all'esclusivo basarsi su aridi resoconti storici, ma alla scomparsa del vecchio orizzonte letterario, quello che aveva permesso a Ghislanzoni di costruire un libretto pienamente conservatore oltre che autonomo rispetto agli appunti di Mariette.

51 Talmente grande il numero degli autori implicati e tanto intricate le vicende compositive del libretto che rinunciamo, a beneficio del savio lettore, restio a scapitare in salute per gl'ineroici furori della *Opernforschung*, a ulteriori ragguagli.

52 Pochi, anche in seguito alla scalmanata riscoperta romantica, i libretti d'opera basati su precedenti shakespeariani – il precoce *Otello ossia Il moro di Venezia*, di

gici greci che il proteiforme Illica, vestiti a bell'otta i panni d'archeologo, riscosse da un sonno millenne onde infondere vita alla *Cassandra*, così disperatamente arcaizzante, assegnata a Vittorio Gnecchi (1905)[53]. Ben più rivelatore l'accostamento alla prassi ottocentesca di esplorare la produzione, principalmente teatrale, di un'arcata temporale che da qualche anno risaliva in media a due o tre decenni, indizio questo di un irrigidimento del 'sistema' operistico che non restava senza conseguenze per le strutture drammatiche dei libretti, forse[54]. E nonostante la ge-

---

Francesco Berio di Salsa e Rossini (1816), l'*Amleto*, di Felice Romani e Mercadante (1822) –, stemperati da adattamenti e traduzioni, in ogni caso accuratamente filtrati e depurati del loro *specificum*, come un'estetica dal subconscio classicista imponeva (Romani vi accenna nell'avvertimento all'*Amleto*). Caso a parte il *Macbeth*, (Piave e Verdi), l'unico tentativo, prima di Boito, di conseguire la riscrittura, nell'idioma stilistico d'arrivo, delle peculiarità dell'originale. Più cauto, ma non privo di pregi, il *Re Lear*, di Ghislanzoni e Antonio Cagnoni (1883 ca., non rappres.).

53 Vastità dell'orizzonte letterario e complessità dei meccanismi intertestuali rendono estremamente ambiguo il senso della distanza tra fonti e concrezione; ma – poffare il mondo! – né la precocità di qualsiasi affermazione generale, né la consapevolezza che le orecchie meno interessate alla questione siano proprio quelle degli studiosi d'opera e in particolare di libretti, impediranno una sapida puntualizzazione. La traduzione librettistica di una fonte o un motivo o un insieme di spunti cade in un campo di forze nel quale distingueremo, almeno in via preliminare, alcune grandezze già approcciate, ossia 1) il momento preciso – molto più che una tacca sul calendario – in cui viene messo per iscritto il testo, 2) il genere o i generi di appartenenza della fonte, sia nelle strutture generali sia nell'evoluzione fino al momento dell'elaborazione librettistica, 3) l'eventuale ricezione singola del soggetto o della fonte (è il caso di motivi classici o ampiamente ripresi), 4) l'orizzonte letterario, soprattutto nei generi innalzati a modelli generali e che hanno influito sul formarsi dei filtri formali della librettistica, 5) l'orizzonte librettistico, inscritto nel precedente, miniera sia di modelli (più specifici) che di materiali di ogni genere, 6) il periodo storico-culturale intercorrente o – nel caso di fonti cronologicamente prossime ai libretti – comune, con tutte le caratteristiche dell'epoca. Piuttosto che in termini di mera cronologia il problema della distanza tra fonti e libretto va inteso come un vasto movimento trasformativo di elementi affini che si spostano a velocità e seguendo 'orbite' diverse, all'interno del quale segmentazioni e collegamenti di ogni sorta risulteranno da un necessario arbitrio, giustificabile grazie all'impostazione dell'indagine.

54 Anche a costo di discrepare dalla tendenza universitaria a ridurre i fenomeni storico-culturali a singoli, scheletrici determinanti materiali – come strutture burocratico-organizzative, collettori economici o sottoinsiemi sociali –, che di quelli non sono le cause ma mere *Begleitumstände*, converrà attenersi ancora una volta alla loro sostanza e constatare che la presenza di elementi 'esterni' anche imprescindibili, come la forma di una parete per un affresco o le preesistenze urbanistiche per un edificio, ha un valore estetico – dunque un nesso effettuale con l'opera – solo in quanto risulti assorbita nell'insieme dei fattori poietici, che ne sussumono la mera datità nella forma organizzata (che in ogni caso è anche la risposta a precondizioni di natura materiale). Il rapporto d'interazione fra so-

nerale crisi in cui la produzione operistica fra i due secoli versava, e in particolar modo quella librettistica, stando almeno alla gadgetteria ufficiale, tracimata al punto da soffocare qualsisia divisamento di verifica e di studio dei dati concreti, rimane il fatto che non pochi dei lavori più significativi di quel tempo – in non casuale concomitanza con la prassi personale di Illica, del tutto a suo agio nella letteratura ottocentesca in prosa – si rifacessero a fonti ancora piuttosto recenti, come la *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga (le «scene popolari» sono del 1883), il romanzo *Die Geier-Wally* di Wilhelmine von Hillern (1875) che Illica trasformò ne *La Wally* per Catalani (1892), il dramma *L'Arlésienne* di Alphonse Daudet (1872) adattato da Leopoldo Marenco nel libretto de *L'Arlesiana* per Francesco Cilèa (1897, 1ª vers.), lo *script* poliziesco *Fédora* del consumato Victorien Sardou (1882) finito nella *Fedora* di Colautti e Giordano (1898), l'ammirato *Воскресение* di un Lev Tolstoj al culmine della fama (1899), da Cesare Hanau e Camillo A. Traversi ridotto per l'omonima *Risurrezione* di Franco Alfano (1904)[55], infine il romanzo *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs (1898), prodromo della smagliante *Conchita* di Maurizio Vaucaire e Zangarini per Zandonai (1911)[56, 57]. Non furono rivoluzionari i due trentini affacciatisi in una

---

stanza e istituzioni, in questo caso sbilanciato dalla sindrome documentaria a tutto scapito della prima, non intacca l'autonomia di un'indagine sui fatti costitutivi dei fenomeni, che rimane comunque imprescindibile, i cui risultati anzi contribuirebbero a un'impostazione più corretta di quel rapporto.

55 Per la cronaca, il primo libretto in prosa (ancorché ritmizzata) della tradizione operistica italiana. Chi è tanto bravo da trovarne altri due?

56 Imperdonabile la mancata processione di alcuni lavori di Puccini, costretti per una volta a cedere il posto e ad arrangiarsi in un'umile nota come la presente, v. *Tosca* (1900) e *Madama Butterfly* (1904), che la diade Giacosa-Illica trasse rispettivamente da *La Tosca* di Sardou (1887) e da *Madame Butterfly. A Tragedy of Japan* di David Belasco e John Luther Long (1900), o la *Fanciulla del West* (1910), che Civinini e Zangarini spremettero dal canovaccio di *The Girl of the Golden West* di Belasco (1905). Puccini scoprirà soltanto *in extremis* – con *Gianni Schicchi*, di Giovacchino Forzano, tratto dall'Anonimo fiorentino (1918), e naturalmente con *Turandot* cavata da Carlo Gozzi (Giuseppe Adami e Renato Simoni, 1926, post.) – l'enorme libertà d'azione offerta da fonti d'epoca, con conseguenze rilevabili a tutti i livelli del libretto. Preparata dalla maturità artistica e poi scatenata dal contatto con il comico, la *full immersion* nell'alterità del passato consentirà a Puccini quella sintesi che per anni aveva illusoriamente inseguito nella sicurezza – in qualche modo estrinseca – di basi testuali solide e collaudate, che alle restrizioni di un genere sostituivano la 'personalità', spesso marcata, di un esemplare. Con l'ultima opera, musicalmente il capolavoro assoluto del lucchese, Puccini celebra una strania, onnivora riconciliazione con una tradizione tenuta sempre a distanza.

57 Aggiungasi, solo per inciso, che un aspetto non trascurabile della cosiddetta *Literaturoper* – l'ennesimo neologismo concettuale dovuto alla invidiabile duttilità

fase stabilmente 'decentrata', di movimento pluridirezionale della storia dell'opera, quando della sicura segnaletica di un tempo non avanzavano ormai che poche vestigia; vollero però tentare una strada che portasse alle loro aspirazioni, magari solo un modesto sentiero ma da battere con coerenza, cosa che sarebbe ingiusto liquidare come velleitaria. Chiesa e Zandonai profittarono della 'nuova' libertà dischiusa a tutti gli artisti dell'epoca, optando per una fonte non daddovero remota ma nemmeno prossima, densa di suggestioni ma facile da maneggiare per chi manchi di esperienza e non 'vincolante' – insomma, la poesia di un grande poeta che fecondasse un dramma tutto (o il più possibile) poetico.

La scena

Minima, come già in altri casi, la corrispondenza fra il libretto de *La coppa del Re* e la fonte: quasi nulla nel testo di Chiesa rivela infatti che la *fabula* è desunta dalla ballata di Schiller, che il lettore del libretto potrebbe serenamente ignorare senza nocumento per la comprensione

linguistica del tedesco, piuttosto malcerto però sul piano teorico – è per l'appunto la prossimità estrema, si potrebbe dire la contemporaneità, non meramente cronologica, del testo librettistico e della *Vertonung*, entrambi radicati nello stesso *humus* culturale – questa è la vitale ambiguità del genere: non il rifiuto della tradizione ma una sua lettura non più tradizionale, satura di letterario ma depurata dei 'difetti' – convenzioni, anticume stilistico, cascami retorici – della vecchia letteratura drammatica. Non casuale, benanco negletta, la cornice storica della *Literaturoper* italiana – del tutto indipendente dalle omologhe francesi e tedesche –, uscita dalle mani di compositori appartenenti al giro generazionale degli anni '60-'80, stretta intorno all'estro di D'Annunzio e dell'epigono Benelli, giunta al *floruit* – con le menzionate *Parisina*, *L'amore dei tre re*, *Francesca da Rimini* e la *Fedra*, di Ildebrando Pizzetti su testo di D'Annunzio (comp. 1907, 1ª esecuz. 1915) – negli anni immediatamente precedenti la prima guerra mondiale, cosa che ne fece una delle esperienze capitali, assieme alla produzione di Illica, nel variegato tentativo di approfondire le conquiste della *Jahrhundertwende* e stabilire un nuovo canone, orientato – in polemica contro un verismo sì in crisi ma riluttante a scomparire, portabandiera della tendenza ad accivettare il pubblico e della fede nello stereotipo di cui l'opera italiana mai riuscì a liberarsi – verso 'l'alto' (anche in conseguenza degli sconvolgimenti sociali e culturali prodotti dalla guerra la librettistica avrebbe gradualmente perso il suo slancio 'sperimentale' a favore di un'anodina adattabilità). Notare che l'esperienza della *Literaturoper* ebbe per Pizzetti, indipendentemente dalle trasformazioni della coeva librettistica, una sorta di effetto di *imprinting*: la sua drammaturgia infatti non poté prescindere, almeno fino all'immediato dopoguerra, da una lorica letteraria aggiornata (anche alle mode antiquarie), di livello formale medio-alto, tuttoché aliena dai preziosismi dannunziani e tendente al declamatorio, sempre però su misura del soggetto drammatico, il cui passato riusciva a filtrare nelle di lei strutture.

dell'opera[58]. Della fonte si conserva appena lo spunto della coppa gettata in mare da un re, tuttavia dislocato ai margini di una vicenda ben più vasta, costruita con l'abbondante concorso di elementi allotri. Indizi tangibili sulla loro provenienza si colgono fin nella didascalia d'apertura, che fissa la cornice scenica in cui l'azione è calata:

> La scena rappresenta sullo sfondo a destra un castello normanno eretto sopra uno scoglio che si alza a picco sul mare. Una larga strada conduce al piano del castello e sbocca sul proscenio fra cespugli di aranci. A sinistra s'apre la spiaggia che sale dolcemente il declivio fino ad un promontorio dietro al quale si agitano le onde del mare. La strada che conduce al castello è adornata a festa e presso la spiaggia sopra un rialzo del terreno sta il seggio reale difeso da palme e da altri alberi. È vicino il tramonto [segue l'elenco dei personaggi, v. *infra*] L'azione si svolge in Sicilia all'epoca della dominazione normanna[59].

L'unico punto di contatto fra tanto scenario e la ballata, che non si dilunga in descrizioni dell'ambiente, va cercato nella «Höh' | Der Klippe, die schroff und steil | Hinaushängt in die unendliche See» (v. 7-9), dalla quale il re getta «Den Becher in der Charybde Geheul» (v. 10), e che verosimilmente diventa lo /«scoglio che si alza a picco sul mare»/ della didascalia. Per il resto si direbbe di esser capitati nel bel mezzo di un'opera di gusto genericamente romantico, fatta per l'appunto di castelli a strapiombo sul mare, amena vegetazione (gli aranci che, in coppia con la qualifica normanna del maniero, definiscono senz'altro l'ambientazione geografica del dramma[60], irridendo la prescrizione finale),

---

58 Non mancano casi di libretti sfornati sull'onda di un successo letterario, come i grandi romanzi storici o d'avventura, i cui grovigli narrativi bisognava conoscere per seguire una struttura drammaturgica altrimenti sconcatenata e lacunosa (tanto che a volte si doveva rimediare con brevi note al testo). Osserviamo a margine che l'intento di conservare quanto più possibile del carattere precipuo di quelle fonti induceva i librettisti a ridurre l'effetto 'assimilante' dei filtri formali, col risultato, in fondo inevitabile, di costringere un sostrato recalcitrante in un calco che lo mortificava (la prassi di adattare romanzi ottocenteschi senza la mediazione di drammi o libretti – testi non solo in prosa ma geneticamente estranei all'orizzonte letterario cui la librettistica attinge – meriterebbe qualche attenzione in quanto la trama contenutistica dei testi, particolarmente assottigliata, lascia intravedere con chiarezza la sottostante impalcatura di sostegno).

59 Si cita dall'unica copia esistente del libretto, custodita alla biblioteca civica «Girolamo Tartarotti» di Rovereto, rimediando con discrezione ai refusi di cui il testo è francamente oberato: *La coppa del Re*, *leggenda melodrammatica in un atto di Gustavo Chiesa di Rovereto*, *per la musica di Riccardo Zandonai*, p. 2. Sia permesso ringraziare cordialmente il Dott. Cescotti per l'amichevole aiuto prestato nella ricerca delle fonti.

60 In una poesia di Mario Rapisardi che parodizza il celebre incipit della goethiana

l'addobbo festivo che incornicia eventi comunitari, e infine il trono dell'immancabile monarca. Qualcosa tuttavolta insospettisce nell'accumulo studiato di elementi fortemente connotati, e ancor più la sorniona armonia che li lega in un tutto al quale è sottratta ogni profondità. Non può essere un caso che la qualità specifica di questo Medioevo si legga più nei particolari che nell'insieme: poco di essenziale dice la didascalia conclusiva, mentre la restante descrizione sa di manierismo di secondo e terzo grado, digerito oramai da generazioni, legatario di una 'rotondità' raggiunta dall'interno e che non dialoga più con la prassi scenografica ottocentesca, dominio di artigiani a tutta prova, perfettamente in grado di evocare ogni sorta di realtà muovendo da didascalie sommarie. Chiesa dipinge a olio un bozzetto di gusto tardo-romantico, in fondo neanche tanto distante dalla plastica chiarezza di una tavola di Achille Beltrame – proprio allora ai suoi primi passi –, nel quale si mescolano ricordi romanzeschi, spunti pittorici – l'indicazione cronologica del tramonto cala a coronamento visivo del quadro[61] –, e forse l'onda silenziosa delle coeve ricerche storiche sul Medioevo nostrano, guizzante nell'identità normanna del castello, che un uomo di vasta cultura non poteva ignorare. L'irreversibile sfaldamento delle vecchie convenzioni scenografiche, legate a una drammaturgia e a una comunicazione poetica sopravvissute (anch'esse in forma stilizzata) nel repertorio, trattiene Chiesa dall'affidarsi alle tradizionali enumerazioni di requisiti, sobrie e attente solo a segnalarne l'utilizzabilità da parte dei cantanti; si premura invece di rimpolparle con cura da narratore, inusuale nelle didascalie dei libretti del tardo Ottocento avanti le tentacolari postille di Illica, badando a vivificare ogni snodo sintattico con una voce verbale apposita che abolisce il vecchio, funzionale asindeto (/si alza/, /conduce/,

---

Mignon, la Sicilia è appunto definita «il paese dei floridi aranceti» (*Frammento*, 1, ma il secondo verso del tedesco dice che «Goldorangen glühn») (v. anche nota 65).

61 Lungi da noi – come già da chiunque altro, nevvero? – l'idea di leggere i libretti con occhi razionali o alla luce del semplice buon senso, ma che una rischiosa ricerca subacquea abbia inizio al tramonto pare fatto apposta per ingrassare il mai sopito rancore verso un genere cui non si perdona ciò che negli altri si loda. Oltre alla funzione puramente decorativa, l'indicazione temporale – confinata alla didascalia iniziale – fa pensare alla valenza simbolica dell'incipiente notte che, invece di proteggere gli amori furtivi, scenderà come un manto funebre sui due infelici innamorati – mancano tuttavia accenni espliciti in proposito, come in altri casi: si veda la lunga descrizione della pulsante natura notturna che copre la tragica fine degli amanti al termine di *Giovanni Gallurese*, di Francesco D'Angelantonio e Montemezzi, 1905; Illica ricorre a immagini molto simili – commento personale di un'insopprimibile 'voce narrante' che dovrebbe ispirare il compositore e riesce soprattutto ad assillare il lettore – al termine di *Anton*, per Cesare Galeotti, 1900, e di *Isabeau*.

/sbocca/, /s'apre/, /sale/, ecc.)[62]. E quel che in Illica esplode in ogni direzione – sollecitando, se non costringendo il lettore a un frondaio di interpretazioni magari sconnesse, sovrapposte e sgomitanti, ma comunque compenetrate con la testura drammatica, le cui frequenti 'aritmie' sono chiamate a controbilanciare –, in Chiesa si arrende docilmente all'incanto della scoperta: cosa sono infatti il castello, lo scoglio a picco, il promontorio, il seggio reale, le palme e tutto il resto? I balocchi dell'infanzia, o meglio, quelli dei genitori e dei nonni, riemersi dalla penombra di una soffitta esplorata eppur sempre misteriosa, mutati dal tempo in maliosi fantasmi e perduti, com'è ovvio, alla gioia immediata del gioco; tali però da ricompensare, chi sappia trovar loro posto in una stanza rimodernata, col dono che ai discendenti sembra più inestimabile: la nostalgia di ciò che non si è mai conosciuto[63].

I PERSONAGGI[64]

La relazione tra fonte e libretto è un esempio lampante di quanto potessero gli istituti formali della librettistica anche in presenza di una base letteraria esigua o strutturalmente difforme dal genere drammati-

---

62 Ai più acuti non sarà sfuggito che le onde del mare /si agitano/, primo rinvio a una presenza sinistra che ha ulteriori riscontri nel corso del libretto.

63 Preceduto da un sonante omaggio in versi di Maffei alla regina Margherita, patrona di intellettuali e poeti, si apre proprio con la versione de «Il nuotatore» l'elegante volume *Liriche di Federigo Schiller tradotte da Andrea Maffei*, per i tipi di Le Monnier (Firenze, senza data, uscito a cavallo del secolo), e l'accompagna un'incisione di Carl Gehrts (1853-1898), modesto pittore tedesco di genere e specialista in decorazioni e grafica, interessante per il modo di 'leggere' il carme, non molto diverso da quanto fa il quasi coetaneo Chiesa: alla perdita dell'orizzonte simbolico schilleriano subentra l'accentuazione melodrammatica – ormai parte integrante di un repertorio figurativo – di singoli tratti, come la posa solenne del re, che pare attendere alla salvezza del regno, l'atto implorante della figlia, addossata con le mani giunte al padre, quasi interceda per la persona amata, un diversificato tableau di cavalieri e cortigiani, alternanti gesti di severa disapprovazione e accorato ammonimento, fin troppo sporgenti dunque dalla cornice in cui il poeta li volle confinati (per tacere delle figure inventate), e il paggio, che rinuncia all'enfasi ma non a uno sguardo carco di speme alla giovine, secondato dalla mano posta sul cuore; manca il personaggio principale, il mare ruggente e avido di vittime, che nessuno, a ben vedere, poteva togliere dalle mani di Schiller senza rischiare d'affogarvi. La stilizzazione irrigidisce in emblema la ricchezza di forme e significati che in Schiller fluiva con 'naturale' spontaneità – quel che Goethe ammirò soprattutto nella ballata –, e visualizza la densa patina che un lungo accumulo stese sull'originale.

64 In questa sede si tratterà dei personaggi come rappresentanti di una tipologia, costituiti di un fascio di caratteristiche drammatiche osservate sullo sfondo di

co: l'evanescente Medioevo della ballata, stretto attorno a pochi elementi semplici – il re, la corte, il paggio, la figlia del re – stilizzati in un merletto altrimenti sfrangiato dal demoniaco della prima *Romantik*, implode a nucleo tematico in grado di attrarre, a guisa di magnete, materiali affini dalla memoria storica del genere, non soltanto sul piano della costruzione ambientale ma anche su quelli dei personaggi e dell'intreccio. L'equiparazione a precedenti che formano gli anelli di una lunga, virtualmente infinita isotopia, consegna un qualsiasi elemento al principio di analogia, che i filtri formali di genere s'incaricano di regolare, conferendo maggiore o minor coerenza e spessore a un personaggio. Prescindendo da un certo grado di arbitrio, inevitabile e del tutto naturale in ogni operazione artistica, decidono della selezione la permanenza di determinate associazioni entro filoni relativamente omogenei, com'era quello dell'opera di ambientazione medievale, che mai aveva rinunciato a figure regali, cavalieri, dame, araldi e scudieri, ognuna delle quali distinta da una propria fisionomia tipologica (legata alle altre in un intimo rapporto di definizione reciproca), mentre l'adattamento specifico rispecchia più da vicino il clima dell'epoca, la posizione dell'autore nei confronti della tradizione che rielabora, e addirittura il *milieu* culturale cui appartiene.

La costellazione dei personaggi prevede: il Re di Sicilia, Iolanda, sua figlia, Guiscardo, principe cristiano sotto le spoglie di corsaro, Amazil, principe moresco, un indovino al seguito di Amazil, un araldo; donzelle, paggi, guerrieri, seguaci di Amazil, seguaci di Guiscardo.

Il Re – Appena tratteggiate le poche figure della ballata, sospinta irresistibilmente verso una catastrofe in cui gli esseri umani agiscono più da burattini che da veri attori, costrette altresì dal registro fiabesco a un embrionale tipologismo. Un anonimo re che gioca col suo potere e sfida i sottoposti, in tono quasi beffardo, a gettarsi in un abisso senza fondo, e non ancor soddisfatto dal paggio che supera l'ardua prova, lo induce a tornare negli inferi marini – promettendogli onori, divizie e la mano della figlia – per aver cognizione dell'insondabile, nonostante il giovane vi abbia appreso che «der Mensch versuche die Götter nicht |

una tradizione (per lo studio dettagliato del versante stilistico – tolta qualche anticipazione – e in generale drammaturgico del libretto rimandiamo il fido lettore alla seconda parte del saggio, dove si mostrerà il concomitare di quei tre parametri). Auspichiamo, anche a scanso di eventuali esiti giudiziari (non si sa mai), che la rimozione completa dell'ircocervo interpretativo a base di psicologismo da marciapiede e verginità letteraria, troppo a lungo impazzato nella sedicente ricerca, non abbia conseguenze traumatiche sui lettori specialisti (che ovviamente ci auguriamo numerosi ed entusiasti).

Und begehre nimmer und nimmer zu schauen, | Was sie gnädigt bedecken mit Nacht und Grauen» (v. 93-95) – ciò è quanto offre il testo di Schiller sulla figura del monarca. L'omologo di Chiesa – precisatosi in «Re di Sicilia»[65] – non entra che alla scena quinta dell'opera (da p. 9), accompagnato da prole, corte e araldi, mentre il coro intona una «Marcia di festa» (p. 10); tale ingresso segna il trapasso dell'azione da un piano privato, che fino a quel momento aveva visto contendere i tre protagonisti su questioni sentimentali, a uno decisamente ufficiale e pubblico, cui la presenza del sovrano conferisce il necessario crisma. Appunto la funzione di garante supremo sta a cuore a Chiesa, tratto ben presente nella librettistica del passato e che anzi non aveva ancora esaurito il suo potenziale drammatico, prolungandosi nell'opera italiana, seppur con decrescente vitalità, fino agli anni Trenta[66]. Più esattamente l'impianto azionale de *La coppa del Re*, ruotante attorno alle implicazioni di una prova di coraggio, abbisognava di una figura reale che, restando ai margini dell'azione e in special modo dell'asse privato-sentimentale, riservato in esclusiva ai protagonisti, esercitasse la funzione di autorità in maniera neutrale nei confronti di chiunque, limitandosi a imporre il rispetto delle regole (p. 10) e a riconoscere il giusto (la vera identità del protagonista e quindi il suo diritto a prender parte alla prova, p. 11-13 e *infra*).

---

65 Una nota della citata traduzione di Maffei (p. 205) segnala che una leggenda siciliana avrebbe ispirato il poeta tedesco; ciò potrebbe aver confortato la precisazione storica di Chiesa.

66 Esempi di monarchi o supreme autorità ai margini dell'azione: il principe elettore del Brandeburgo da *Il Rolando*, di Leoncavallo (1904), il re Raimondo dalla *Isabeau* (1911), l'*imperator* Commodo dalla *Melenis*, di Massimo Spiritini e Zangarini per Zandonai (1912), l'imperatore Altoum dalla *Turandot*, di Adami e Simoni per Puccini, il Visir da *Il gobbo del califfo*, di Rossato e Franco Casavola (1929), il sovrano da *Il favorito del re*, di Rossato e Antonio Veretti (1932), il *rex* Tullo Ostilio da *Gli Orazi*, di Ennio Porrino e Claudio Guastalla per Igino Robbiani (1941). Una caratteristica dell'opera italiana a partire dagli anni Venti è proprio la ripresa di topoi anche antichi camuffati da un linguaggio radicalmente aggiornato, cosa che fra dinamiche specifiche anche molto differenti – giovane e cauto il principe elettore, altrettanto giovane ma sventato l'eccentrico Commodo, presenzia solo pro forma Altoum mentre Tullo Ostilio interviene in un dilemma mortale – permette di intuire 'genotipi' simili (che questi, come elementi singoli, siano sopravvissuti al dissolversi dell'orizzonte letterario e degli istituti formali consentì un grado di individuazione tanto forte quanto illusorio sul piano estetico, poiché perseguito con l'impiego di mezzi stilistici prelevati confusamente da generi coevi e finanche dal linguaggio comune: il confluire di materiali non 'filtrati' nel deposito tradizionale – mai completamente rimosso – non divenne sintesi, ne sortì piuttosto un'interferenza negativa che esasperava la natura di corpo estraneo dei primi e squalificava a una sorta di peso morto il secondo).

Mancava un modello diretto nella librettistica, che fin dalla codifica di Metastasio aveva incardinato la costellazione drammatica sul regnante, sfruttandone il costituzionale bipolarismo morale di affetto e dovere, e che anche nell'Ottocento assegnò un'importanza capitale alla figura socialmente più elevata[67]: se a Chiesa fosse noto il rarissimo caso di sovrano – l'ottavo Luigi, un orgoglioso capetingio – degnatosi di comparire nell'arco di un'intera opera solo in due brevi scene e appunto per fare da supervisore a una contesa d'arme, nella *Giovanna di Fiandra*, di Piave e Carlo Boniforti (1848, II, 3-4), è meno importante dell'intuizione che l'indusse a contemplare 'dall'alto' la tradizione librettistica e a ripercorrere la prassi dei poeti di teatro, isolando pochissimi tratti tipologici, non soltanto da analoghe figure reali. La maledizione punitrice invocata contro di sé nelle prime battute («... e sia | maledizione alla memoria mia | se alla sacra promessa io pur mancassi», p. 10) lascia intuire la contaminazione con la sfera sacerdotale, cuna elettiva d'insanabili antitesi e condanne irrevocabili, la cui interferenza con quella

---

67 Regnanti o somme autorità ai margini dell'azione nel melodramma ottocentesco: Filippo Augusto di Francia dalla *Gabriella di Vergy*, di Andrea L. Tottola e Michele Carafa (1816), Goffredo di Buglione dall'*Armida*, di Giovanni Schmidt e Rossini (1817), Riccardo di Gloucester dalla *Giovanna Shore*, di Romani e Carlo Conti (1829, però malvagio), il Giustiniano dal *Belisario*, di Cammarano e Gaetano Donizetti (1836), Carlo II di Scozia dall'*Allan Cameron*, di Piave e Pacini (1848, sfiorato dall'amore), il debosciato – molto originale – Don Alfonso dal *Vasconcello*, di Temistocle Solera e Giovanni Villanis (1858), fino al Toledo viceré di Napoli dal *Mormile*, di Piave e Gaetano Braga (1862); alcuni di questi vantano una discendenza ideale dal Carlo Magno eccezionalmente deuteragonista *super partes* del *Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine*, ultima e poco apprezzata fatica operistica di Metastasio (Johann Adolf Hasse, 1771), ove ha il compito di sovrintendere allo smussamento dei contrasti. Inizialmente – forse un effetto del clima culturale della Restaurazione – il melodramma romantico sollevò il sovrano al di sopra di un contrasto passionale scaricato *in toto* sui protagonisti, presto però – in un silenzioso intorbidamento di modelli tardo-settecenteschi – lo rigettò nella mischia, facendone uno dei poli attanziali ma in veste antagonistica, quindi in funzione di 'malvagio': dopo lo sdoppiamento in Faraone-Osiride dal *Mosè in Egitto*, di Tottola e Rossini (1818), che prefigura il tiranno 'puro' e il superiore rivale del protagonista, e risolte altresì in senso romantico le incertezze di epoca rossiniana grazie a opere come *Erode ossia Marianna*, di Luigi Ricciuti e Mercadante (1825, eco del despota nella citata *Giovanna Shore*), lo troviamo più volte nella drammaturgia di Romani, sia per Bellini (citiamo Filippo Maria Visconti dalla *Beatrice di Tenda*, 1833) sia per Donizetti (gli tocca l'esemplare Enrico VIII dall'*Anna Bolena*, 1830), fino all'inclassificabile Duca di Mantova dal *Rigoletto*, di Piave e Verdi (1851, antenato del summenzionato Commodo e 'ripudiato' dal Riccardo de *Un ballo in maschera*, di Antonio Somma e Verdi, 1859); né difettano tiranni in gonnella, ben patrocinati dall'appassionata e vendicativa Elisabetta d'Inghilterra, sempre benvenuta sul palcoscenico del primo Ottocento.

reale (e paterna) era tutt'altro che estranea all'opera[68]; il curioso ricadere dell'anatema sul soggetto emittente può interpretarsi a metà strada fra funzionamento difettoso di strutture regolamentatrici ormai logore ed empito, in sé genuino ma così maldestro nel realizzarsi, all'innovazione[69]. Allo scivolone sacrale segue il registro 'giudiziale', vettore della funzione di autorità e, potenzialmente, di opposizione al protagonista, quale alcuni libretti, anche celebri, avevano valorizzato (da «Quale audacia! E fia ver?» fino a «svelar t'impongo questo tuo mister», p. 11). Parte integrante della funzione giudicante è l'accertamento della legittimità di un pretendente in mentita veste, motivo che, senza essere frequente, aveva però al suo attivo realizzazioni affascinanti nella tradizione operistica (anche nella variante dell'anonimato, con cospicui referenti nel romanzo e nel teatro di parola)[70]; il 'peso' di tale motivo induce

---

68 L'opera del Settecento non temette di intersecare le funzioni di monarca, ministro del culto e padre in uno stesso personaggio (dal metastasiano Demofoonte, 1733, all'Idomeneo dell'immancabilmente vituperato Giambattista Varesco, Mozart, 1781), mentre il secolo successivo preferì isolare il prototipo sacerdotale, al fine di esaltare i valori privati e familiari (quintessenziati nel Germont da *La traviata*, di Piave e Verdi, 1853, quasi privo di ulteriori connotazioni), senza cancellare però le originarie somiglianze con i due tipi affini (forse la 'decantazione' tipologica concorse a rendere sporadica sulle scene liriche la presenza della figura sacerdotale in un'epoca di idiosincrasia religiosa, che tuttavia tollerava personaggi di tipo profetico e di conio antico-testamentario, come il Mosè rossiniano, lo Zaccaria dal *Nabucco*, di Solera e Verdi, 1842, o i pullulanti eremiti, la cui identità confessionale restava assai vaga, laddove non rese giustizia invece a una figura di grande rilievo come Stiffelio – protagonista dell'omonima e ancor deprezzata opera di Piave e Verdi, 1850 – e più tardi, durante la dissensione politica fra stato sabaudo e Santa sede seguita al conquisto di Roma, assisté al trapianto di figure religiose – non a caso tutte rappresentanti dichiarate del cattolicesimo – nella sfera del negativo). Un tardivo esempio di re con mansioni sacerdotali (oltre che padre) nella *Elda*, III, 7 (ne sarà privato nella successiva *Loreley*).

69 Lo spunto sa di generico fiabesco, non se ne conoscono precedenti nella librettistica italiana del XIX sec. L'unico riscontro diretto si trova nel «giuramento atroce» che costringe l'imperatore della *Turandot* «a tener fede a un fosco patto» (II, 2), appunto un'opera desunta da una fonte pseudo-fiabesca – l'omonima «fiaba teatrale» di C. Gozzi, 1762 – e centrata su una prova da superare.

70 Cronologicamente vicino è l'episodio dalla *Isabeau*, I, in cui Re Raimondo concede all'incognito cavalier Faidit (che solo a lui si svela) il diritto di prender parte alla lizza. Poco frequentato dal teatro di stretta osservanza classicista, i cui valori aderiscono alla parola disciplinata, anima del dramma, il motivo dell'anonimato o della falsa identità (consapevole), impaniato di comico, metterà facilmente radici nell'ibrido *terroir* della librettistica e sarà la gioia dell'Ottocento, che, insofferente di confini di genere e di tipologie, lo cucinerà in tutte le salse. Se il rossiniano Tancredi non è noto che all'amante, già l'intreccio di *Bianca e Gernando*, di Domenico Gilardoni e Bellini (1826), presente i futuri sviluppi, basati sull'ambiguo rapporto fra eroe in incognito e autorità antagonista (notevole rielaborazione

Chiesa a svolgerlo nel primo concertato (p. 12-13) e a ribadirlo nelle parole del Re al termine di quello («M'han convinto i tuoi detti», p. 13). Contuttoché semplificata dalla marginalità programmatica della figura, il Re del dramma percorre una parabola ben nota ai lettori – ove ne sopravvivano – di libretti ottocenteschi, che muove dall'ostentazione imperativa degli attributi formali del ruolo, spinta talvolta fino all'ostilità dichiarata, e approda gradualmente alla manifestazione di una propensione affettiva, o almeno a una qualche forma di riconciliazione, eventualmente in punto di morte, qui diluita nella scena di lutto generale (p. 15-16)[71].

---

ne *I Lituani*, di Ghislanzoni e Amilcare Ponchielli, 1874, 1ª vers.); punto di svolta il *Ruy Blas*, di D'Ormeville e Filippo Marchetti (1869), che, pur serbando all'eroe (spacciatosi per nobile) la sporta di doveri nei confronti del superiore, trasforma quest'ultimo nell'oggetto d'amore, spunto che giungerà fino alla *Turandot* di Puccini. Suprema autorità dissimulata è il sedicente Douglas, *alias* re Giacomo V di Scozia, da *La donna del lago*, di Andrea L. Tottola e Rossini (1819); derivazione diretta dal teatro di parola è il minaccioso Solitario che si rivelerà il protagonista del *Vasconcello* (rifatto su precedenti settecenteschi l'Arsace della *Semiramide*, Gaetano Rossi e Rossini, 1823, illustre esempio di falsa identità inconsapevole che nell'Ottocento riguarderà soprattutto il figlio, meno spesso il genitore, comunque poco spendibile in una drammaturgia basata su interazioni familiari magari burrascose ma in sé limpide, v. *Zaira*, Romani e Bellini, 1829, *Il Paria*, Gilardoni e Donizetti, 1829, *Lucrezia Borgia*, Romani e Donizetti, 1833, *Les vêpres siciliennes*, Eugène Scribe e Charles Duveyrier per Verdi, 1855, *Simon Boccanegra*, di Piave e Giuseppe Montanelli per Verdi, 1857, 1ª vers., nonché *Robert le diable*, Scribe e Giacomo Meyerbeer, 1831, una delle prime opere francesi di duraturo successo in Italia – tutto *sui generis Il Trovatore*, Cammarano e Verdi, 1853). Amante anonimo e altolocato in umili panni – caso inverso rispetto al *Ruy Blas* – nei primi due atti de *La Juive*, di Scribe e Fromental Halévy (1835). Da non dimenticare poi – gli amici tedeschi non ce lo perdonerebbero, massime i wagneriani – l'approdo ierofanico del campione misterioso in *Lohengrin* (1850, I, 3), musicalmente catafratto d'una boreale, alquanto spuria *kalokagathia*. Il valore culturale, finanche antropologico della contraffazione personale si desume già dal fatto che la non-riconoscibilità dell'eroe è la ventitreesima funzione catalogata da Vladimir Propp nei racconti di magia. Cavalieri in incognito al cospetto del re (per quanto usurpatore) nell'*Ivanhoe* di Walter Scott (1820, cap. VIII e segg.), forse il primo best-seller moderno, più volte ridotto a testo d'opera (il motivo del cavaliere anonimo è intrecciato con quello della tenzone, come nell'epica in versi, vi torneremo – *diis volentibus* – nella seconda parte del saggio); il romanzo ottocentesco predilesse la negazione dell'identità come sintomo d'incompatibilità fra singolo e società, citiamo soltanto *Les mystères de Paris* di Eugène Sue (1842-43), *Le comte de Montecristo* di Dumas *père* (1844-45), ovviamente *Les Misérables* di Hugo (1862; dalla stessa penna un clamoroso rigurgito d'arcaismo nella falsa identità inconsapevole dell'*Homme qui rit*, 1869). Il mondo dell'anonimato, naturalmente esteso anche al comico, entrerà in crisi con l'avvento del Naturalismo.

[71] Qualche esempio – sorvolando sulle differenze attanziali di figure escluse dalla dialettica erotica – fra i meno ignoti: il re Ulderico dal *Sigismondo*, di Giuseppe

Non trascurabile, per quanto appena accennato, il nesso padre-figlia, tanto importante per tutta l'opera italiana del secolo decimonono. Riflesso di una posizione sociale ancora difficile per la donna, gravata dai sedimenti culturali del passato preindustriale, oltre che complicato da una misoginia di natura più sfumatamente letteraria[72], il trattamento di quel rapporto mostra che Chiesa recepisce l'evoluzione subìta dalla figura regale nell'opera *fin de siècle*: accanto a una riscoperta, ma non più prevalente figura dispotica – esemplare l'inamidato Re Raimondo dalla *Isabeau*, né sfigura il rozzo possidente Stromminger da *La Wally*, o il burbero Bara Menico dalle *Nozze istriane* (Illica e Smareglia, 1895) fino al risoluto conte Aldovrandi dalla *Notte di leggenda* (Forzano e Franchetti, 1915), tutti pronti a disporre della figlia come di un bene patrimoniale (pertinente nella sua eccentricità il cieco padre della *Iris*) – emerse un profilo dai tratti più morbidi e ridotto a un peso piuma drammatico appena avvertibile, certamente una novità storica, prodotta dal generale indebolirsi della figura paterna nel sesto e settimo decennio del secolo[73], ma che affonda le sue radici nel passato del genere: ai

---

Foppa e Rossini (1814), il *basileus* Giustiniano dal *Belisario*, di Cammarano e Donizetti, il doge Simon Boccanegra dall'omonima opera di Piave e Montanelli per Verdi; parziale eccezione il re Carlo futuro imperatore dall'*Ernani*, di Piave e Verdi (1844), che, di metastasiano spirito dotato, antepone il trono al cuore. Estensione dell'ostilità regale alla figura femminile nell'*Ines de Castro*, di Cammarano ed Emanuele Bidera per Giuseppe Persiani (1835, già preceduta da dieci versioni), che ripropone alcuni spunti dell'*Eduardo e Cristina*, di Tottola, Schmidt e Gherardo Bevilacqua Aldobrandini per Rossini (1819), memore a sua volta di precedenti metastasiani, mentre il gene della riconciliazione universale del teatro settecentesco riciccia ne *La conquista di Granata*, di Solera ed Emilio Arrieta (1850), che nel finale riunisce i futuri suocero e genero d'opposta fede in un'apoteosi da operetta. Caso particolare il riavvicinamento di Germont *senior* a Violetta Valéry ne *La traviata*, che, grazie a una delle più felici ispirazioni del muranese, è molto più di un mero mascheramento di formule. Non mancavano casi di padri divenuti ostili all'amante della propria figlia, come l'Arnaldo del *Carlo di Borgogna*, di Rossi e Pacini, 1835, che ribalta la precedente dinamica, o come il protagonista dell'*Oberto conte di S. Bonifacio*, di Solera e Verdi, 1839 (anche qui dalla pesante bardatura romantica sporge l'inconfondibile falpalà di Metastasio, pensiamo all'intrigante Massimo dall'*Ezio*, 1728); l'opera della *Jahrhundertwende* riprenderà tale inversione, v. l'*Elda* e la rifacitura nella *Loreley*, e anche, assai più in piccolo, *Le Villi*.

72 Alla tragedia greca risale l'esplicita *deprecatio* della condizione femminile (il quadro forse più minuzioso nella lunga *rhèsis* con cui Medea entra in scena nell'omonimo dramma di Euripide; il mito greco plasmò l'immagine del padre afflitto per la nascita di prole femminile anziché maschile). Ripreso in forma retorica dalla tragedia classicista del Cinque e Seicento, il topos non smise di abbassarsi sull'orizzonte letterario fino a sparire del tutto.

73 Concomitante alla crisi dell'istituto familiare – ben illustrata dalla letteratura francese –, che sul padre faceva tradizionalmente perno, si verificò una sorta di gra-

non occasionali sovrani – come il dolce re Arnaldo dalla *Isora di Provenza* (Zanardini e Mancinelli, 1884), l'accorato principe della *Flora mirabilis* (Fontana e Spiro Samara, 1886), il pacato monarca indiano Bhimasena dal *Re Nala* (Vincenzo Valle e Smareglia, 1887) – si accosta timidamente qualche villico, come il bonario babbo Guglielmo delle *Villi* o il più complesso Uberto da *La falena*, di Benco e Smareglia (1897)[74]. Non soltanto per la brevità del dramma, anche per conservargli una tinta da racconto fiabesco Chiesa guarda alla recente tipologia del re conciliato con la figlia[75], e ne adatta i tratti essenziali in modo

duale sganciamento dell'asse erotico da quello deontologico, ed ebbe il doppio effetto di relegare la figura paterna ai margini della costellazione drammatica e consentire un approfondimento in chiave 'psicologica' della fenomenologia sentimentale. Dai libretti del periodo citato emergono a stento figure paterne memorabili, tali da costituire un vero polo della dialettica attanziale.

74 Opere divergenti ma affratellate dal rifiuto del canone borghese e naturalistico nonché dal confuso ma accattivante sovrapporsi di tipologie e spunti letterari in gran parte 'd'avanguardia', a mala pena sorretti dalla vecchia travatura formale. Guglielmo è un estratto dell'altrettanto misero Sertorio da *La contessa d'Amalfi*, di Peruzzini ed Errico Petrella (1863), entrambi costruiti con gli elementi comici che l'ambientazione richiedeva; interessante il don Antonio da *Il Guarany*, di Antonio E. Scalvini e D'Ormeville per Carlos Gomes (1870), che alterna ardore guerriero e tenerezza paterna, rifatto nel Duca d'Alba da *Patria!*, di Ferdinando Pagavini ed Enrico de Bernardi (1879), rendevole alla figlia ma implacando coi ribelli, agli estremi limiti della tipologia invece il marchese di Calatrava da *La forza del destino*, di Piave e Verdi (1862, 1ª vers.), che all'interno di uno stesso atto salta da un'affettuosa premura alla maledizione scagliata, per di più *in articulo mortis*, contro l'incolpevole figlia, ma è un concentrato di padri rossiniani. Il prototipo di figure come Guglielmo, Uberto o Sertorio va cercato nel vecchio Miller dalla *Luisa Miller*, di Cammarano e Verdi (1849), opera in cui esso convive con la sua antitesi, l'autoritario conte di Walter, ben più rappresentativo della drammaturgia verdiana; la figura di Miller, anomala nel melodramma ottocentesco ma destinata a lunghi riverberi (attraverso *L'espiazione*, di Solera e Achille Peri, 1861, la pregevole *Claudia*, di Marcelliano Marcello e Cagnoni, 1866, che rinnova il genere rusticale, e non senza interferenze con quello 'zingaresco' di *Djem la zingara*, di Giuseppe Perosio ed Emilio Bozzano, 1872, imparentato col rusticale, almeno fino al burattinesco Antonio dalla *Lodoletta*, di Forzano e Mascagni, 1917), è frutto dell'incrocio con tratti strutturali dell'opera di soggetto agreste e di carattere idillico, con un piede nel dramma semiserio e nella *comédie larmoyante* (passando per l'onesto e patetico Antonio dalla *Linda di Chamounix*, di Rossi e Donizetti, 1842, la tipologia risale fino al disperato Conte dalla *Nina ossia La pazza per amore*, di Giuseppe Carpani e Giovanni Battista Lorenzi per Giovanni Paisiello, 1789).

75 In passato l'unica possibilità di un'armonia padre-figlia senza resti stava nel rendere vittima inerme di ingiustizia e persecuzioni il primo e di lui propugnatrice e speranza principe di salvezza la seconda, come nella *Zelmira*, di Tottola e Rossini (1822); tale tipologia, che declassava il genitore a oggetto quasi passivo dell'azione, fu ripresa molto di rado. Una variante della costrizione al matrimonio d'inte-

appropriato, cioè al termine del secondo concertato (p. 13): alle acclamazioni del coro per l'avvenuto riconoscimento dell'eroe la figlia del Re, sinora amante occulta, si getta fra le braccia dell'amato col tacito assenso del genitore.

Guiscardo – Il giovane paggio senza nome – da Schiller appena sbozzato in «sanft und keck» (v. 20) – diventa il protagonista del libretto, Guiscardo, «principe cristiano sotto le spoglie di corsaro» (p. 2). Il nome, né innocente né casuale, rimanda al mondo letterario del Romanticismo d'oltralpe, dal quale a torme personaggi dal prefisso affine, marca inconfondibile di germanica onomastica, sono calati verso le amene plaghe della librettistica nostrana, non certo preclaro verziere della letteratura al cui rezzo molcere l'alma, Iddio ne guardi, ma sì di campestri fiori aiuola olente, non indegna di qualche risguardo[76]. Nulla ha in comune Guiscardo con il suo parallelo schilleriano, se non il cimento subacqueo, riflesso nell'ansia che trascorre gli astanti, e il tragico epilogo,

---

resse è l'ostinato sostegno di un padre alla figlia riluttante al trono, v. *Le due regine*, di Peruzzini ed Emanuele Muzio (1856). Interessante anomalia strutturale la costellazione del *Vittore Pisani*, di Piave e Peri, 1857, in cui il protagonista, la figlia e l'amante formano tutto il tempo il fronte dei 'buoni': sono le stesse tipologie che il melodramma, da Rossini a Verdi, non s'era stancato di contrapporre nel gioco di valori sociali antinomici, e che ora Piave – questo silenzioso, misconosciuto innovatore della librettistica – sorprendentemente riallinea, con un occhio al suo *I due Foscari* (Verdi, 1844, obiettivamente più complesso) e fors'anche al metastasiano, ben più scabro *Catone in Utica* (1727), in una drammaturgia che, nel tentativo di mutar pelle conservando i suoi elementi costitutivi, si dichiara drammaticamente *zeitgemäß*. Ancora più strano, tanto da sembrare un dramma comico travestito da tragedia, il libretto della *Celinda*, di Domenico Bolognese e Petrella (1865), indizio di come le vecchie strutture drammatiche venissero gradualmente deformate, con conseguenze specifiche per ogni livello, pur restando sempre riconoscibili. Una riconciliazione a metà opera fra padre e figlia – dopo una rottura a base di maledizioni – poteva permettere un contesto fortemente religioso, come ne *La vergine di Kent*, di Giovanni Prati (proprio il poeta, casomai qualcuno lo avesse letto) e Villanis (1856).

76 Il nome evoca inoltre la novella prima della quarta giornata del *Decameron* di Boccaccio, dove designa un «giovane valletto... uom di nazione assai umile ma per virtù e costumi nobile» che Ghismonda, figlia del re Tancredi, toglie per amante (soggetto trapassato nell'opera, v. *Ghismonda*, di Francesco Mantella Profumi e Giovanni Barbieri, 1910, *Ghismonda*, di Leopoldo Carta e Renzo Bianchi, 1918). Era il soprannome di Roberto d'Altavilla, che nella seconda metà dell'undicesimo secolo divenne signore del Mezzogiorno d'Italia (Guiscardo = l'astuto), e grazie a lui conobbe una certa diffusione. Eventualmente nell'allotropo Viscardo il nome ricorre in alcuni libretti d'opera del primo Ottocento ambientati nella Sicilia medievale (assieme agli ovvi Ruggero, Corrado, ecc., tutti avidamente furati alle cronache).

però altramente modellato. La promozione a personaggio principale del dramma mette Guiscardo al centro di una potenziale moltitudine di tratti e funzioni, la cui sintesi, avvegnaché sgraziata, non è frutto del caso, anzi rende conto non solo della storicità ma pure del conio giovanile del libretto.

Rispetto a quanto richiesto dal personaggio del Re, la selezione dei materiali costitutivi del protagonista si presenta molto meno semplice. Anche restringendo l'orizzonte di riferimento alle opere di soggetto medievale con strutture e costituenti il più possibile affini – ambientazione vaga, sfera regale, coppia di amanti 'coesa', rivale moro, prova di coraggio determinante per la *Liebesgeschichte* –, la figura di Guiscardo rimaneva esposta all'interazione con una tradizione sterminata, di cui era impossibile non tener conto precisamente nel suo aspetto di totalità (e il tentativo stesso, ben avvertibile, di non ampliare eccessivamente il ventaglio caratteriale di Guiscardo, è già una prima reazione difensiva di Chiesa di fronte al compito). La vera difficoltà per chi compone un libretto non consiste nel confezionare un gingillo che appaghi le cosiddette attese del pubblico o magari di sedicenti studiosi che, a distanza di secoli, non esitano a ritenersene i beneficiari in esclusiva, lodando quanto ha il merito di solluccherarli e ignorando il resto, no, pel cielo marmoreo, niente di tutto questo: sia detto una buona volta, e senza l'istintivo *pavor academicus* per ogni insorgenza eterodossa, che qualsiasi elemento dell'orizzonte letterario – soprattutto poi i più macroscopici, come le tipologie di personaggi – ha natura poliedrica, è un'aggregazione di dimensioni diverse – caratteriale, azionale, espressiva – solo per ragioni di metodo isolabili l'una dall'altra poiché concresciute all'interno di una tradizione lunga e omogenea; ne consegue quel che a uno schietto ma attento lettore di libretti, libero e franco da zavorre universitarie, risulta poco men che palese, cioè che la ripresa di una tipologia obbliga a un rispetto – almeno di massima, comunque variabile storicamente – degli elementi strutturali concomitanti, dunque che essa porta con sé gli stilemi formali e la 'vettorialità' drammatico-contenutistica dei suoi omologhi passati[77].

---

[77] Punto assai delicato dell'ermeneusi librettistica, peraltro inesistente. In uno scritto lasciato chiuso, per motivi precauzionali, in un cassetto del suo *secrétaire*, l'autore si è diffuso sulla «pseudoregolarità» che misura la differenza fra i generi drammatici, scaturiti da un'imitazione regolata di modelli antichi (infaticabilmente discussa nella trattatistica), e la poesia d'opera, che non a norme codificate e a ragion veduta modificabili si richiama bensì a un vastissimo orizzonte di testi: rispetto ai quali essa foggia le sue strutture in modo da renderle vagamente simili a modelli contemplati a distanza, come moltitudine soggetta a ordinamento, e

Nel plasmare il personaggio Chiesa calca inavvertitamente la mano su due tratti poco appariscenti ma, alla luce della storia del genere, pregni di significato: Guiscardo è un principe cristiano, e si presenta in mentita veste. Il primo dato – desunto dall'elenco dei personaggi – non troverà rispondenza alcuna nell'intreccio, dacché la pur acerba rivalità con il principe arabo antagonista, Amazil, si esaurisce tutta nel solco sentimentale, risparmiando quelle implicazioni religiose che invece insaporivano le opere ottocentesche calate in Terrasanta o nella Spagna moresca[78]. Ancor più anomalo il rapporto fra l'abito del personaggio e

---

riprodotti su scala infinitamente minore. Tale compressione – qualitativa, fattrice di trasformazioni profonde, simile alla migrazione di paradigmi ed elementi dall'architettura, arte maggiore, all'arredamento e al mobilio fra Sei e Ottocento – surroga l'assenza di disciplina formale esplicita ma comporta altresì quella caratteristica sostanziale della librettistica che ne ha sancito, per via intuitiva, l'esclusione dalla sfera della poesia, cioè l'irriducibilità a un 'grado zero' dei materiali letterari impiegati: questi rimangono sempre dei composti, molecole inscindibili con elevata 'energia di legame', preste a unirsi a molecole simili e dar vita a quella peculiare testualità di 'pezzi finiti' incrollabilmente scambiata per grossolano falsamento ovvero per necessità funzionale (anche la rigidezza delle armature drammatiche, da sempre gratificata di stereotipa incomprensione, ha origine nell'intrinseca resistenza dei materiali a una libera elaborazione, problema che per il teatro in versi – genere ibrido anch'esso ma strutturalmente più malleabile – non si è mai posto). La valenza multidimensionale delle molecole librettistiche – uniche candidate a 'unità di misura' della concrezione testuale – si tocca con mano nella ricorrenza parallela di tratti analogicamente organizzati, la quale conferisce a un libretto la sua coerenza generale, fondata nei presupposti e nella trasmissione del genere: l'identità tipologica di un personaggio richiamerà immediatamente un'ambientazione ma anche un insieme di tratti attanziali, tutte grandezze radicate in un terreno linguistico rigidamente codificato e altresì leggibile con facilità sia dagli autori che dal pubblico (delle cui 'attese' – strascinate ai bassi lidi dell'insaziata trivialità ufficiale – costituisce la vera e sola radice), il tutto naturalmente nell'equazione fra orizzonte referenziale – i libretti e i generi da cui provengono i materiali letterari e i modelli, la tradizione che li grava – e altezza storica dell'atto compositivo, che di tutto quello rappresenta un'interpretazione non ingiustificata. E per quanto paradossale appaia, proprio l'eterogenea volumetria dei componenti librettistici – semplici da 'ricomporre' con piccoli ritocchi – era alla base del travestimento operistico, la prassi esecutiva che, mutati nomi e costumi, presentava un dramma come nuovo o – magari per necessità censorie – 'altro' rispetto alla concezione originaria.

78 Una breve carrellata comprenderà: *Maometto II* (Cesare Della Valle-Rossini, 1820), *Eufemio di Messina* (Jacopo Ferretti-Carafa, 1822, soggetto tratto dall'omonima tragedia di Pellico, 1820 – ispirata a *The Siege of Corinth* di Byron, 1815 – e sfruttato ancora per decenni), *I saraceni in Sicilia* (Romani-Francesco Morlacchi, 1828), *Zaira* (Romani-Bellini), *Malek-Adel* (Rossi-Nicolini, 1830), *I Lombardi alla prima crociata* (Solera-Verdi, 1843), *Il corsaro* (Piave-Verdi, 1848, da Byron, *The Corsair*, 1814, più volte ripreso dal teatro), *La schiava saracena ovvero Il campo di Gerosolima* (Piave-Mercadante, 1848), *La conquista di Granata*, *L'Ebreo* (Antonio Boni-

le reazioni da esso suscitate: se all'abboccamento con l'amata Guiscardo, verosimilmente sbarcato da un viaggio per mare, è avvolto in panni da pirata che non offendono la figlia di un sovrano (scena II, p. 4-6), l'entrare successivamente in scena «splendidamente vestito... con gli abiti di ricco cavaliere» (scena IV, p. 8-9) gli causa l'aperto disprezzo del rivale, che, istigato da un indovino, non si stanca di rimproverargli, anche di fronte al Re, una presunta bassezza d'origine (scena V, p. 9-13), proprio quello che l'abbigliamento avrebbe dovuto stornare[79]. Tali disfunzioni, più che segnalare l'imperizia drammaturgica di Chiesa, sono indizio della posizione storica di chi assiste, quasi nel momento in cui vi entra, all'impaludarsi di una corrente letteraria il cui portato ha perso gradualmente l'interna coesione, provocando nuovi 'rimescolamenti' di elementi in precedenza diversamente trattati – un fenomeno complesso, che in forme analoghe si riaffaccia in molta della librettistica fra Otto e Novecento, libera dai vecchi canali di scorrimento ma perciò stesso facile a disperdersi o a ristagnare[80]. Il potere modellizzante della tradizione, basato su analogie disciplinate da una lunga continuità, non è sospeso, piuttosto è circoscritto a somiglianze 'irregolari' – ma non veramente arbitrarie – con singoli tratti o esemplari: Chiesa, librettista amatoriale, non riesce a percepirne la corretta prospettiva evolutiva, che di per sé assolveva a mansioni normative, coglie alcuni fatti macroscopici che davanti ai suoi occhi – gli occhi di un letterato di appena un anno

---

Giuseppe Apolloni, 1855), *Pelagio* (Marco D'Arienzo-Mercadante, 1857), *L'ultimo Abenceragio* (Peruzzini-Francesco Tessarin, 1858, da *Les aventures du dernier Abencéraje* di Chateaubriand, 1826, familiare ai librettisti), *Olema la schiava* (Piave-Carlo Pedrotti, 1872), *Roderico l'ultimo re dei Goti* (Francesco Guidi-Ponchielli, 1888); a chiusura della tradizione un'interessante rilettura con gli occhi di laicismo imparziale e storica sobrietà ne *Il conte di Gleichen*, di Michele Auteri Pomàr e Salvatore Auteri Manzocchi (1887). Debitore del teatro illuminista e del romanzo storico, il genere avrebbe potuto assurgere a idealtipo del melodramma del primo Ottocento, in quanto sposa una *Kontrastdramaturgie* centrata su pochissime figure, e dunque viepiù arroventata, il tema della religione, rilanciato dal clima della Restaurazione ma portato sulle scene solo con riluttanza, e l'amabile guarnitura del colore locale storico-esotico, che mai non guasta. Si estinguerà spontaneamente a fine secolo (esperimento di riesumazione il *Re Hassan*, di Tullio Pinelli e Giorgio Federico Ghedini, 1939, 1ª vers.), mentre alcuni elementi, ripuliti della patina romantica, verranno riciclati nell'opera di soggetto esotico (un approfondimento nella seconda parte del saggio a proposito della figura di Amazil).

79 Antica quanto il teatro è la funzione identificativa di abito e aspetto: «Gli abiti e il misero volto ci mostrano chi sei» dice Teseo al protagonista dell'*Edipo a Colono* di Sofocle, 555-556.

80 V. l'ormai familiare nota 17.

più anziano di Illica, formatosi a partire dalla metà degli anni '60 – si assestano in una costellazione di attinenze elementari, quelle che, *mutata ratione*, da sempre sovrappongono un capitello al fusto della colonna e un architrave al capitello, quali che siano i materiali, le proporzioni, la decorazione o la destinazione di un edificio. E allora un principe cristiano potrà ben confrontarsi con un nobile moro, l'uno e l'altro trapassati in simbolo di se stessi, in un emblematico Medioevo ove non manchino re, rivalità amorose e castelli, tutti realizzati con i 'pezzi' della tradizione (o con *cloni* idealizzati), mentre il recupero del valore identitario dell'abito, previsto nel sostrato linguistico del genere, mostra assai chiaramente l'intrinseca forza di convenzioni in grado di funzionare, bene o male che sia, anche al termine del loro ciclo storico (e persino, verrebbe da dire, indipendentemente dalla coscienza dell'autore).

Pur nell'esiguo perimetro dell'atto unico, Chiesa conserva al protagonista maschile le componenti tradizionalmente definitorie del ruolo, ossia quelle amorose e quelle di opposizione a un antagonista. Un lungo duetto fra Guiscardo e Iolanda, la figlia del Re, sostanzia la seconda scena dell'opera (p. 4-6), ispirata al topos dell'incontro furtivo degli amanti e segmentata in sezioni – euforia del ritrovarsi (da «Iolanda, o mia fedel» a «e più santa la fé»), rievocazione da parte di Iolanda della penosa separazione («Furono tristi, sconsolate l'ore»)[81], risposta di Guiscardo in una lunga aria bipartita («No... vive ancor, mia dolce fidanzata»), ritorno alla realtà della prova imminente (da «Pur tu lo sai, qual fragile» a «Seppi la nuova e rapido»), breve inserto del coro di donzelle interno («E quando venne il sole alla mattina»), separazione (da «Forza è ch'io parta» a «T'assicura... O vinco nella gara... oppur morrò»)[82] e preghiera di Iolanda («Possente Dio, che provvide») – che

---

81 La coppia di attributi arieggia Petrarca (*Rerum vulgarium fragmenta*, CCCXXXI, 35), si direbbe però che Chiesa la ripeschi dalla prosa, dove s'è un tantino usurata, anche in unione col sostantivo «ora».

82 Chi è avvezzo alle piccole cose, che nei libretti sono come geyser di correnti profonde, non si sentirà inuggito nel constatare che anche qui Chiesa rivisita un'opposizione semantica – riducibile ai termini «vincere»-«morire» – di antichissima origine letteraria, poi trapiantata nella librettistica: fluita allo stato perifrastico dalle mani di Omero (*Iliade*, IX, 78, X, 174 e XV, 502-503), variamente declinata nell'intera tragedia greca, forgia del pensiero antinomico che le darà nel contempo diffusione e specificità, approda alla *Satira* I, 1 di Orazio, che – romanamente – la fissa per sempre nell'aforistico «mors... aut victoria» (8), referente principe degli sviluppi moderni. Non v'è quasi genere letterario che ricusi di adattare il binomio: la tragedia – da Pomponio Torelli (*La Merope*, 906), attraverso Shakespeare (*The Third Part of King Henry VI*, II, 2) e Voltaire (*Rome sauvée ou Catilina*, II, 6), fino ad Alfieri (*Rosmunda*, II, 2, *Bruto primo*, II, 7, *Antonio e Cleopatra*, III, 2) e a Giovan

ne riadattano blandamente alcuni elementi, non senza echi della solita forma. La funzione generale del duetto – presentazione dei personaggi, loro caratteri, allusioni all'antefatto e anticipazioni di futuri sviluppi, in primo luogo la fatale prova – deriva dalla prassi ottocentesca, che a circa un terzo dall'inizio dell'atto prevedeva una scena di questo genere. La rinuncia al contrasto sentimentale fra gli amanti, ingrediente necessario alle architetture drammatiche di grande respiro, consente a Chiesa di indugiare sul momento dell'effusione, destinato a restare l'unica oasi lirica dell'opera[83]. Che gli autori non potessero prescinderne può sembrare ovvio, molto meno ovvio però è il colore tenue, un pastello appena sfumato, steso a pennellate ampie e uniformi, a evitare che la superficie del duetto si increspi, lasciandolo immerso in una statica contemplazione di affetti di una chiarezza quasi didascalica; e se questi, singolarmente presi, scontano la natural goffezza del dilettante armato di buone intenzioni, la loro adunata in un solo luogo, la loro messa in mostra, guidata con la mano prudente e rispettosa del collezionista, è davvero il fatto rivelatore: sottratti alla vita del palcoscenico, eccoli composti in un'asettica teca da museo, lucidati e in bell'ordine per un ideale pubblico attratto dai reperti del passato.

Battista Niccolini (*Filippo Strozzi*, III, 6) –, l'epica – Boccaccio (*Teseide*, V, 44), Boiardo (*Orlando innamorato*, I, XXVI, 59 e II, XV, 1), Ariosto (*Orlando furioso*, XLI, 41, 2), Tasso (*Gerusalemme liberata*, XII, 60, 8) –, la lirica civile d'ispirazione patriottica (Foscolo, *Ode a Bonaparte*, 34, Prati, *Anniversario di Curtatone*, 15), la commedia, sia in versi (Goldoni, *Ircana in Ispaan*, II, 9) che in prosa (Camillo Federici, *L'udienza*, I, 3), anche la storiografia (Machiavelli, *Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio*, III, 46, Guicciardini, *Storia d'Italia*, V, 1), la narrativa minore d'impronta risorgimentale e la memorialistica. Sempre più frequente nella librettistica del Settecento, diventerà valanga in quella successiva, che provvederà a disciplinarne l'occorrenza: alle non molte varianti morfologiche, espanse talvolta in perifrasi, corrisponde la tendenziale coincidenza fra momento di climax o acme drammatica, pluralità vocale (dal duetto al coro) e accumulo azionale (tale compenetrazione fa pensare non semplicemente a una banale 'compatibilità' del sintagma con i tumultuosi canovacci romantici, piuttosto a una sorta di 'predeterminazione' drammatico-formale consistente in un adattamento reciproco fra endoscheletro attanziale e un insieme di materiali preesistenti, l'uno e gli altri fortemente tipizzati). Estintosi a fine secolo, sarà riesumato da Chiesa, non senza ambivalenza: in chiusura del duetto ma in bocca a un solo personaggio, per di più in un nesso quantomeno lasco con la contermine esortazione – e tutto questo in un breve, sbiadito endecasillabo? Dice il saggio: *Paucis in litteris multa!* (v. nota 3).

83 Assai inconsueti, anche nell'opera della *Jahrhundertwende*, i duetti d'amore privi sia di contrasti interni sia di rinvii ben precisi alla restante azione; un precedente nel *Riccardo III*, di Andrea Codebò e Giovanni Battista Meiners (1859, I, 2), mentre il *non plus ultra* è naturalmente la scena fra Otello e Desdemona dall'*Otello*, di Boito e Verdi, I, 3 (1887), raro esempio ottocentesco di duetto d'amore in chiusura d'atto.

L'aria di Guiscardo (p. 4-5) deve assicurare l'amata circa i di lui sentimenti per lei, e lo fa riallacciandosi a uno dei motivi maggiormente coltivati dal Romanticismo letterario, ossia la persistenza del ricordo nella lontananza, quasi la quintessenza della fedeltà[84]. A questa tradizione, che, anche in conseguenza dell'entusiastica riscoperta della poesia di Dante e dello stilnovo, aveva trasferito su un registro sacrale la formulazione dell'affettività[85], attinge Chiesa quanto basta a ottenere un concentrato di sentimentalismo, statico e sciolto dal contesto, in maniera tutto sommato poco diversa dalla prassi seguita da numerosi

---

84 Non ignoto all'opera settecentesca, che lo assimilava piuttosto alle categorie della costanza e della fedeltà, il cui corretto 'funzionamento' era garanzia dell'equilibrio etico dell'individuo, tale sentimento venne isolato dal Romanticismo e abbondantemente inzeppato di tratti spirituali e psicologici afferenti alla sfera del dolore, diventando così fattore di disturbo (consapevolmente o meno ci si rifece a precisi spunti petrarcheschi, rimasti sempre vivi nella tradizione lirica). Il Tancredi dell'omonima opera di Rossi e Rossini entra in scena anelando l'amata, che un trilustre esilio non è bastato a cancellargli dal cuore (I, 5, rifatto in piccolo nel Ricciardo del *Ricciardo e Zoraide*, di Berio di Salsa e Rossini, 1818, I, 7); simile l'ingresso di Lancastro in veste di bardo ne *L'eroe di Lancastro*, di Rossi e Nicolini (1821, I, 8), di Zadig in *Zadig e Astartea*, di Tottola e Nicola Vaccai (1825, I, 5), di Uggero dall'*Uggero il danese*, di Romani e Mercadante (1834), per tacere dei risaputi sobbalzi mnestici di Gualtiero (*Il pirata*, 1827, I, 2); cambiano poco i panni esotici, indiani per Idamore, protagonista maschile de *Il Paria* (Gilardoni e Donizetti, 1829, I, 6), ottomani per Selim da *La sposa d'Abido* (Peruzzini e Giuseppe Poniatowski, 1846, I, 2), poco cambia la toga per Settimio da *L'esule di Roma o Il proscritto* (Gilardoni e Donizetti, 1828, I, 2) o gli indumenti corsi per Alberto da *La fidanzata corsa*, di Cammarano e Pacini (1843, I, 4). Il topos dell'ingresso dell'eroe a opera avviata col nome dell'amata sulle labbra viene compresso nel sospiro che avvolge il nome della protagonista proprio sull'incipit della *Fenella ossia La muta di Portici*, di Rossi e Stefano Pavesi (1831). Libretti di taglio conservatore mantengono il topos, v. l'entrata di Fernando da *La contessa di Medina*, di «penna piacentina» e Luigi Chessi (1867, I, 5). Poco meno frequente la presentazione della protagonista immersa nella rimembranza dell'amato, tipologia trattata comunque in modo più vario (v. nota 111). Il genere romanzesco aveva mezzi altrettanto efficaci dell'opera per mostrare un eroe dal pensiero fisso sull'amata, come il protagonista del popolare *Ettore Fieramosca*, di Massimo D'Azeglio (1833), che solo la fatidica disfida distrae dal ricordo di Ginevra (il romanzo conobbe fino al secondo decennio del Novecento poco meno di venti adattamenti operistici).

85 Una storia della librettistica italiana ottocentesca – di cui non si scorgono nemmeno gli splendori antelucani – dovrebbe includere un capitolo, possibilmente non troppo striminzito, sulle molteplici conseguenze dovute alla ricezione letteraria dello stilnovo: pensi, chi ancora è in grado di farlo, alla radicale trasformazione della sfera erotica, che, promossa a cuore del melodramma romantico, spazzò via il vecchio *Hintergrund* deontologico e filosofico, mutò il volto dei suoi protagonisti e investì le strutture formali e drammaturgiche della librettistica (contribuendo a consolidarne la 'svolta' medievale) grazie a un complesso di valori fortemente compatto e compenetrato con la sensibilità dell'epoca. Nel clima *fin de siècle* la rinnovata ricezione dantesca avrà ulteriori ripercussioni sulla librettistica.

librettisti minori del tardo Ottocento – quelli, per intendersi, che il dotto bipede d'oggi non perde tempo a leggere, beato e lieto di lasciarne l'onere ai poveri illusi che corron dietro alle idee invece che ai proventi. Indizi del sostrato dantesco sono sparsi anzitutto intorno alle due strofe in questione, laddove Guiscardo palesa gli effetti del sentimento («onde ho più forte l'anima | e più santa la fé»)[86], o preconizza il «fulvido | raggio di santo amor» che dovrebbe sostenerlo nell'incombente cimento[87], mentre nelle strofe si ripete la lode dell'amata sublimata nella metonimia delle «luci tue sì belle | brillanti come stelle», indubbiamente ingenua come risultato ma inserita in un orizzonte[88]. E dal Romantici-

---

86 Inutile aggiungere (o forse no) che l'apparente gratuità dell'espressione lascia intravedere la duplice matrice – pagana nel primo settenario e religiosa nel secondo – di una concezione dell'eros che l'Occidente moderno mutuò, col filtro del Cristianesimo, dal *Simposio* di Platone (discussione degli effetti dell'amore sul carattere a 6-7), tollerando perfino che la librettistica, in modo sistematico a partire da Metastasio, se ne impossessasse. Un'indagine correttamente impostata del trattamento del tema amoroso – in realtà fin troppo ampia per una sola vita umana – porterebbe a illuminare dall'interno il senso stesso della tradizione librettistica, di cui mostrerebbe un fondamentale aspetto storico, fors'anche innescando per soprammercato il sospetto che il lettore implicito della scrittura poetica non si asconde necessariamente nei bassifondi corporei di quello reale.

87 Chiesa adopera l'aggettivo «fulgido» più volte e in contesti affini, però il lemma /fulvido/ non ha l'aria di un refuso, sembra semmai un dantismo (*Paradiso*, XXX, 62), maneggiato anche da Boccaccio (*Elegia di madonna Fiammetta*, I, *Filocolo*, V, *Filostrato*, III, 1); il retroterra letterario del lemma – in Dante accompagna il fiorire della candida rosa nell'empireo («lume... fulvido di fulgore»), in Boccaccio è sempre incastonato nel nesso «fulvida luce», di apparizione nei primi due casi, nel terzo metaforica – sta lì a provare che Chiesa, uomo di lettere, non sciorinava a caso, ma si sforzava di delineare un tessuto stilistico e contenutistico coerente, poggiato sull'attenta rilettura della poesia medievale allora in corso.

88 Il lemma «luci» (variato in «lumi» e in «ciglio») per «occhi» era ben noto alla librettistica, che fino a tutto il Settecento ne aveva fatto un tassello, certo immancabile, di una descrizione fisica virtualmente aperta all'intera persona (femminile, ma anche maschile), sulla falsariga della favola pastorale e della lirica minore (l'opera buffa avrebbe insistito su presentazioni e autopresentazioni molto dettagliate e d'un efficacia straordinaria). L'Ottocento focalizza l'attenzione sugli occhi femminili, sublimando il corredo di virtù tradizionalmente distinte in un afflato trascendente che parifica la donna a un angelo. Ciò carica gli organi della vista di un valore particolare, marcato dalla nuova associazione con la luminosità, appunto in concomitanza della ricezione di Dante (l'archetipo in *Inferno*, II, 55: «Lucevan gli occhi suoi più che la stella»; occhi sprigionanti luce nelle *Rime*: 18, 1-2; 21, 4-5; 22, 5; 37, 28-30; 38, 17; 45, 43; 46, 74-75). Centrale per la poetica stilnovista, il motivo degli occhi femminili forieri di luce, speranza e virtù (ma fonte altresì di pene per l'uomo) verrà sviluppato per secoli da Petrarca e dai suoi prosecutori (diffondendosi ovunque, anche come stilema autonomo dal contesto erotico, fin nella prosa epistolare o nella letteratura edificante e agiografica. Ma anche nella commedia, dal gustoso passaggio de *La carbonaria*, 1606, IV, 6, di Giambattista

smo ribelle, stemprato, dopo i soprassalti di Byron e Hugo, in servizio da salotto, proviene l'ambientazione corsara dell'eroe, ultimo di una galleria di nobili caduti in disgrazia che conta – fra predoni di mare e di terra – fuoriclasse come il Gualtiero da *Il pirata*, di Romani e Vincenzo Bellini (1827)[89], l'Ermano Moos da *I briganti*, di Jacopo Crescini e Mer-

---

Della Porta, fino al lapidario cenno dalla *Pamela nubile*, 1750, III, 6, di Goldoni). Scerniamo un unico esempio dall'opera, l'aria del conte di Luna che vagheggia l'amata Leonora in termini di effusione luminosa (Cammarano-Verdi, *Il Trovatore*, II, 3: «Il balen del suo sorriso | D'una stella vince il raggio! | Il fulgor del suo bel viso... | ... il sole d'un suo sguardo», ove peraltro si vede il 'riordino', non casuale o caotico ma «pseudoregolare», che la *Librettodichtung* fa di materiali preesistenti e in origine soggetti a una differente codifica). Gasparo Gozzi (forse il primo 'scopritore' di Dante) azzarderà un pizzico d'ironia ne *In lode del danaro*, 24 (dalle *Rime piacevoli*), ma per un'interpretazione finalmente anticlassica dovremo aspettare Baudelaire, *Les fleurs du mal*, 43 (1857), che conserva alcuni elementi basilari della tradizione (la dimensione angelica e mistica, gli effetti sul poeta) immergendoli in un bagno di connotazioni allotrie. Il romanzo europeo, genere onnivoro, si guarderà dal trascurare uno stilema tanto poetico, sfrutterà anzi la propria disomogeneità strutturale per farne un'ampia declinazione: Daniel De Foe lo cita succintamente, con una sfumatura un po' inquietante, in *The life and strange surprising adventures of Robinson Crusoe* (a p. 209 della *princeps*, London, Taylor, 1719: «I saw two broad shining Eyes of some Creature, whether Devil or Man, I knew not, which twinkled like two Stars»), Scott lo condisce di un'ironia lieve e quasi metaletteraria (*Ivanhoe*, XXVIII: «eyes [of the lovely Rebecca] whose brilliancy was shaded, and, as it were, mellowed, by the fringe of her long silken eyelashes, and which a minstrel would have compared to the evening star darting its rays through a bower of Jessamine»), Hugo ce lo serve nel registro religiosamente tragico e sublime che anima *Les Misérables* (I, 7, 6: «Ses yeux [di Fantine moribonda]... se rallumaient et resplendissaient comme des étoiles. Il semble qu'aux approches d'une certaine heure sombre, la clarté du ciel emplisse ceux que quitte la clarté de la terre»). E, non per compiacere pulsioni pseudopopuliste alla moda (in guerra con uno snobismo altrettanto affettato e insulso), ma è un fatto che dall'opera il nesso giungerà fino alla musica leggera (chi non ricorda *Parlami d'amore Mariù*, di Cesare A. Bixio ed Ennio Neri cantata da Vittorio de Sica, 1932, che Zandonai ha potuto ascoltare?). Notiamo che Chiesa, all'usuale e in realtà usurato attributo «lucente», che la lirica erotica fra Cinque e Settecento circoscrive agli occhi della donna amata, preferisce «brillante», tipico piuttosto della prosa, letteraria e non, sebbene non ignoto alla poesia (C. Gozzi, *La donna serpente*, 1763, I, 3, la poco casta *Novella* XXXVIII, 42, 3 di Giovan Battista Casti, 1793) e alla librettistica (Romani-Bellini, *La straniera*, II, 10). La poesia d'opera della *Jahrhundertwende* e del Novecento avrebbe riscoperto, sull'onda delle infrenate idiosincrasie erotiche di D'Annunzio, la potenziale totalità del corpo femminile, con particolare attenzione per le labbra e i capelli.

89 Scoperto il rimando alla cavatina di Gualtiero «Nel furor delle tempeste», *Il pirata*, I, 2. Benché stenti a solidificare in una forma costante, il ricordo dell'effetto disacerbante dell'amata invocata dall'eroe nei turbini esistenziali è quasi un minitopos della librettistica romantica, legato a doppio filo all'immagine della donna angelicata (esempio da manuale l'aria di Francesco Pusterla «Fra pensier di stra-

cadante (1836, 1ª vers.), l'Ernani eponimo dell'opera di Piave e Verdi (1844), il Selim da *La sposa d'Abido*, di Peruzzini e Poniatowski (1846), il Carlo Moor da *I Masnadieri*, di Maffei e Verdi (1847, remake del brigante mercadantiano), fino all'Enzo Grimaldi da *La Gioconda*, di Boito e Ponchielli (1876, 1ª vers.)[90]. Gli antenati della tipologia riposano in quel teatro tardo-barocco che, sull'esempio dei grandi classici francesi, dosava razionalismo e sentimentalismo e che Metastasio passa al chiaritoio della favola pastorale, ottenendone il sovrano inconsapevole di sé ma *naturaliter* distinto dai restanti mortali, il riconoscimento del quale è procrastinato solo dagli 'accidenti' di un mondo perfettibile[91], mentre

gi, e sangue» nella *Margherita Pusterla*, libretto giovanile di Pietro Cossa – futuro drammaturgo di enorme successo, oggi pacatamente obliato – per Venceslao Persichini, 1857, II, 1).

90 Sensibili mutamenti introduce nella tipologia l'Andrea Pisani – ex ammiraglio imbrancatosi per vendetta con i pirati – dalla *Bianca Contarini*, di Francesco Jannetti e Lauro Rossi (1847), dramma che sgretola l'aureola di assolutezza di sentimenti e valori, preludendo alla drammaturgia scapigliata e alla successiva poetica antieroica. Parziale eccezione il Baldo pirata e aristocratico inconsapevole da *Il duca di Scilla* (Peruzzini e Leone Fortis per Petrella, 1859): il suo dolersi per un destino ingrato (I, 2) non è la ripresa meccanica di un topos romantico («il mio cor è maggior di mia fortuna» dice il protagonista di *Bianca e Gernando*, 1826, I, 4, citando tuttavia alla lettera la metastasiana *Didone*, 1724, I, 6), ma la spia di una grandezza interiore che ricorda la *Weltanschauung* di Metastasio (v. *infra*), non dissonante in un libretto che pare una parafrasi di luoghi metastasiani. Piuttosto decentrate le vicende da bucaniere del protagonista di *Morosina ovvero L'ultimo de' Falieri*, di Bolognese e Petrella (1860), mentre un'apprezzabile rielaborazione del motivo si legge già in *Mortedo*, di Irene Ricciardi e Achille de Lauzières per Vincenzo Capecelatro (1845). Imperdibile per gli amanti della librettistica ottocentesca l'inumano protagonista de *Il conte di Beuzeval*, di Luigi Scalchi e Domenico Lucilla (anche col titolo *Il conte assassino*, 1870, eseguita tre anni dopo), che solo per talento – non per necessità o delusioni affettive – abbraccia la strada del crimine. Ai margini, ormai anche storici, della tipologia il nobile bandito Schedone da *Dina la derelitta*, di Rodolfo Paravicini e José Augusto d'Arneiro (1885), che recupera ancora una volta i temi della vendetta e della falsa identità inconsapevole (non senza qualche sorprendente deriva in senso verista – ma chi dovrebbe mai interessarsene?. Forse i carrieristi d'assalto che infestano l'università? O il brulicame di subtitolati con licenza di parassitare?). Tarda recrudescenza, facilitata dal registro pseudofiabesco, il principe Calaf della *Turandot*. Chi ha avuto in sorte di crescere nel Cartaceo inferiore – l'exeunte era del libro stampato ormai scalzata dalla pandemia planetaria dell'*idolomania cerebropatica* –, ha letto da ragazzo *Il corsaro nero* di Emilio Salgari (1898) e rammenterà che il protagonista è un nobile incorsarito pure lui per vendetta, non diversamente dall'enigmatico Nemo delle *Vingt mille lieues sous les mers* di Jules Verne (1870), realizzazione limite del tipo.

91 Basti per tutti il *Demetrio* di Metastasio (1731). Dalla *Gerusalemme liberata* un sunto della virtù interiore che comunque inaura l'individuo, nella descrizione di Goffredo «in umil seggio e in un vestire schietto» (1575, II, 60, 3): «ma verace valor, benché negletto | è di se stesso a sé fregio assai chiaro» (id., 5-6); appunto l'evidenza

il Romanticismo, resa ontologica la dicotomia individuo-realtà, partorì figure segnate per sempre dall'ingiustizia irreparabile di una società in preda al disordine e alla violenza. All'epoca della collaborazione di Chiesa e Zandonai la tipologia era caduta in prescrizione, venuta a mancare l'attualità del sostrato letterario e culturale in cui affondava le radici (il romanzo sociale, a partire dall'*Oliver Twist* di Dickens, 1837-38, aveva lentamente spostato l'oggetto dell'ingiustizia dalla sfera dell'aristocrazia a quella del proletariato)[92]. Tale recupero, apparentemente dilettantesco, sparge luce sulle intenzioni recondite dell'autore, molto più di quanto esternazioni stereotipe potrebbero fare: un elemento invecchiato e ormai inerte si è prestato benissimo a un ringiovanimento radicale grazie all'abrasione delle incrostazioni che una lunga storia vi aveva depositato e anche al contesto – ricavato seguendo criteri simili – in cui è calato. La qualità specifica del risultato, questa sì dipendente dalle capacità del poeta ed esposta a giudizi soggettivi, è, a ben vedere, secondaria.

Ma la vera patente di Romanticismo, almeno nella variante vittimista e disperata, così accetta nel primo Ottocento a un pubblico avviato a porre il consumo d'arte sotto la polarità di velleitarismo ed eterizzazione, la troveremo nella grande aria che Guiscardo innalza a propria difesa, in seguito alle accuse scagliategli da Amazil. Accortamente collocata fra l'arioso del Re e il secondo concertato, alle p. 11-12, è il perno attorno al quale ruota l'importante scena quinta dell'opera: Guiscardo vi asserra in quantità rilevante, se non eccessiva, espressioni e topoi già moneta corrente di certa librettistica, a ostentar gli scangèi di un passato da eroe sventurato e ramingo[93] di cui fino a ora non si è avuto quasi

---

convince il Re a riabilitare Guiscardo, dal momento che «tutto ei palesa il cuore suo gentil | nei caldi detti, nel sembiante altiero | non può celarsi un sentimento vil», e fanno eco le damigelle con «Oh come brilla dal suo chiaro viso | la nobiltà di sua stirpe regal» (p. 12). Prescindendo dalle peculiarità dei contenuti, il passaggio dal genere epico a quello drammatico attiva una transcodifica che riscrive il nucleo semantico tassesco rispettando i presupposti tecnico-formali e stilistici del genere d'arrivo e perfino i limiti del pezzo, un concertato (senza con ciò soffocare l'individualità di un autore inteso a far rivivere un passato lontano e idealizzato).

92 Invece di lamentare il conservatorismo del teatro d'opera – che resta un carattere storicamente primario, intrinseco già alla lingua – o sfoderare i prevedibili *rumors* sociologici, sarebbe utile una ricerca sulle origini del motivo, un viaggio propedeutico altamente consigliato a tutti, a caccia delle trasformazioni subìte da temi e strutture che dal poema epico sono transitati nel teatro, nella librettistica e poi nel romanzo, incrociandosi con gli stilemi della lirica – *prosit!*

93 Preannuncio nell'autoritratto poetico di Foscolo, che riprende un genere innestandovi una nuova nota dolente e profetica: «Avverso al mondo, avversi a me gli eventi» (1802, v. 8), rifatto nel celebre «Deserto sulla terra, | Col rio destino in guerra», della serenata fuori scena del *Trovatore* (I, 3), che snobba il solenne

nessun sentore, se non in un breve passo dal duetto («non è un corsaro, è un principe | che l'ardua sfida accoglie oggi dal Re», p. 5). Più che dilungarsi su origine e migrazioni dei singoli elementi – fin troppo flagranti nell'allusione alla regal prosapia («il figlio son d'un Re…»), ai rovesci subìti dal genitore («... che l'arti perfide | e di trono e di vita un dì privar»), alla sùbita fuga («sfuggito al duol delle tradite soglie», con ipallage di sapore romaniano)[94], alla ricercata vendetta («chiesi la morte, o la vendetta al mar», coppia ricorrente nella librettistica), alla sorte infausta («L'astro fatale di una ria fortuna...»)[95], a un'intera vita di amarezze («... ad ogni gioia mi rende stranier»)[96] – importa segnalarne la sintesi, questa sì peculiare e oltremodo indicativa del rapporto fra principianza estetica del testo in esame e momento storico. L'aria di Guiscardo non è parte di un passato vivente, piuttosto il suo monumento alla memoria[97], giacché l'assenza dell'orizzonte (letterario e simbolico)

---

bilanciamento formale per la sequenza aperta di versi brevi, ognuno coincidente con un'immagine intensa. Prima ancora di solidificare in topos letterario l'*animus discordantium cordium* maturava nell'esperienza politica di figure anche umanamente difficili e irrequiete come Alfieri, Foscolo, Byron (il più generoso in genuina mattana), senza contare le traversie di tanti perseguitati politici fra Direttorio e Restaurazione, che recarono ovunque l'esempio di una nuova, moderna forma d'ingiustizia, quella di uno stato moralmente 'parziale' ostile a singoli fautori di valori universali (si trattava di una novità storica, l'Europa del passato si era segnalata essenzialmente nella persecuzione religiosa – anche quand'era lo stato a usufruirne – e nell'*Apartheid* planetario del colonialismo, l'una e l'altro peraltro quasi mai avvertiti come vera iniquità).

94 Come non pensare all'icastico «rapito castello» della *Lucrezia Borgia*, di Romani e Donizetti (1833, prologo, 3)? A puro titolo informativo, il sintagma ricorre identico nella *Novella* III di Casti (44, 5).

95 Antecede il chiaro sintagma petrarchesco (*RVF*, CLIII, 13, CCXXXIX, 34) e tipico della lirica uno di ricorrenza molto più 'trasversale' quanto a generi di occorrenza, e a suo agio nella prosa. L'accostamento di materiali di origini e 'qualità' diverse non era affatto insolito nella librettistica; in passato però le contaminazioni con materiali prosastici erano assi più rare, specie nella drammaturgia seria, senza contare che l'ibridismo stilistico era disciplinato dai filtri formali secondo il principio di pseudoregolarità.

96 Improponibile il solito sciorinamento di *loci* che nemmeno il lettore più favorevole sarebbe disposto a sopportare, forse non senza cagione. Più utile lo spunto – che solo le prossime generazioni raccoglieranno – di verificare il rapporto fra gli elementi connotanti la sfera dei trascorsi tragici e la tipologia personale e drammatica tramite una sistematica descrizione dei fatti testuali (leggi: estromettendo interferenze neurologiche) condotta su uno sfondo letterario adeguato.

97 Proprio come quelli che si andavano innalzando ai modesti trascorsi risorgimentali della nazione – secondo la formula: tronfia solennità inversamente proporzionale a genuinità spirituale –, e che nel monumento a Vittorio Emanuele II di Roma (Giuseppe Sacconi vinse il concorso nel 1884, l'inaugurazione cadde nel 1911) trovarono la loro *obscenitas maxima*.

in cui quegli elementi erano concresciuti li costringe a un'ipertrofia che suona meno falsa che non letteralmente innaturale, almeno forzata. Particolarmente illuminante il confronto con Ernani. Questi sparpaglia i lacerti delle sue disgrazie in quattro punti diversi del dramma, senza insistervi troppo: rovesci familiari in I, 8 («Beni, onori, rapito tu m'hai, | Dal tuo morto fu il mio genitore»), autoesecrazione in II, 3 («Odio me stesso e il dì», desunto dalla tragedia d'ispirazione alfieriana), lignaggio in III, 6 («Io son conte», ecc.), e autocommiserazione in IV, 6 («Solingo, errante, misero»), ogni volta limitandosi a verbalizzare quanto s'inserisce in un fascio di linee drammatiche fatte per controbilanciarsi a vicenda (situazione del tutto simile nella librettistica della prima metà del secolo)[98]. Nel testo di Gustavo Chiesa, mancando corrispettivi nella restante caratterizzazione della figura, si può vedere un qualche nesso fra l'ingiustizia e l'infelicità che pesano su Guiscardo e la sua tragica fine, un nesso, non a caso, evanescente, motivato più dalla forza inerziale di una tradizione che dallo specifico dell'opera. E dopo la rimembranza dei patiti mali l'insoffocabile luce dell'interiorità (da «Se andai ramingo», p. 12), alfa e omega dell'uomo, giusta un dualismo che l'Ottocento romantico amò esasperare con i mezzi di una religiosità spogliata dei contenuti suoi propri e dirottata verso la sfera dell'eros; notevole qui non tanto l'accumulo di immagini, quanto la sublimazione estrema del sentimento, sciolto da una figura femminile concreta (pur essendo Iolanda sottintesa) e condito di quel vago stilnovismo che impregna tanta letteratura a cavallo del secolo.

La fine di Guiscardo non sembra suggerita dal precedente schilleriano, piuttosto si direbbe iscritta nel codice genetico del personaggio. Nessun lettore della ballata crede a un secondo ritorno dell'*Edelknecht* dopo il suo racconto sulle mostruosità incontrate nel mare (v. 112-128),

---

98 Banditi che lamentano il peso della loro esistenza invece di dipingerla nei soliti colori romantici nel coro introduttivo di *Lamberto Malatesta*, di Natale Casartelli e Cipriano Pontoglio (1857, I, 1); anche il protagonista non fa economia di enfasi nel descrivere le sue traversie da fuoriuscito. È indispensabile che lo studioso di libretti (librettologo, librettosofo...?) sappia cogliere i piccoli segni di un lento mutamento di *Stimmung* e li ordini poi in un quadro interpretativo omogeneo e sufficientemente complesso, almeno per evitare le trite descrizioni da guida turistica dell'emozione, quelle che all'università vengono spacciate, per *Wissenschaft*. Boito si sbarazza semplicemente di un topos che gli appare isterilito e trasforma genialmente i vecchi pirati negli allegri marinai che – a forza di tecnicismi e in un registro (pseudo) buffo – introducono il secondo atto della *Gioconda* (se ne ricorderà Illica per l'equipaggio delle sue caravelle, ma anche il D'Annunzio de *La nave*, 1908), mentre Enzo dei suoi antenati bucanieri e fuggiaschi non conserva che la dotazione passionale.

e l'arte del poeta culmina giustappunto nell'ultima sestina, che spazia in una sorda, immobile angoscia e affida a un'ellissi – Maffei, buon traduttore, non riuscirà a eguagliarla – l'inutile attendere[99]. Chiesa fonde il ritorno del paggio in possesso dell'oggetto prezioso e la sua scomparsa nei flutti, mostrando Guiscardo riemergere con la coppa ma in fin di vita, senza trascurare le esigenze formali dell'organismo librettistico: un ben congegnato concertato – strutturalmente più convincente del primo – distribuisce i contrastanti sentimenti che riempiono l'attesa (p. 13-14), e dopo una lassa esastica in decasillabi – il cui ritmo, assieme alle spezzature fra più personaggi, accresce la generale concitazione all'avvistamento del giovane (scena VI, p. 14-15) – l'irregolare arioso in cui l'eroe romantico celebra il suo tragico destino, soccombere cioè all'unica potenza che trascende l'umana possa, il fato, qui in veste de «la morte, la morte severa» (p. 15). Il ritorno di Guiscardo è dunque interpretabile oltre il banale argomento della necessità scenica, è una testimonianza univoca che l'eroe deve rendere in prima persona al suo valore. Nessuna soluzione di continuità con la quartina seguente, apogeo di questa sublimazione (vorremmo dire resurrezione) di archetipi: Guiscardo si congeda da Iolanda annunciandole l'imminente imene celeste, rifusione eterna a una vita di affanni e, attraverso la poetica ottocentesca imbevuta di religiosità, serto agli amanti di nobile sentire[100]. Ancora una vol-

---

99 Perché negare il dovuto omaggio a Schiller? Ecco il testo con la traduzione di Maffei:

> Wohl hört man die Brandung, wohl kehrt sie zurück,
> Sie verkündigt der donnernde Schall;
> Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick,
> Es kommen, es kommen die Wasser all,
> Sie raschen herauf, sie rauschen nieder,
> Den Jüngling bringt keines wieder.
>
> Ben giunge il flusso e spare,
> Ben l'annunzia il crescente urlo del fiotto
> E l'occhio palpitando ognun v'ha fisso.
> Vien onda ed onda viene, e rugge or sotto
> Or con alto fragor di sopra al mare,
> Ma nessuna il garzon trae dall'abisso.

Per fortuna tutti sanno che l'acuto Praz ha subodorato un'affinità fra l'*explicit* schilleriano e quello di un'ode di Carducci, *Per la morte di Napoleone Eugenio* (53-56): ove si sovrappone, aggiungiamo rispettosamente, l'archetipo di Ecuba orbata dei figli.

100 Precoce cristallizzarsi del motivo già in Vincenzo Monti, *Pel giorno onomastico della mia donna Teresa Pikler*, v. 45 e segg., ancor più importante l'archetipo dei *Pensieri d'amore* dello stesso (1783), che riadatta spunti del goethiano Werther,

ta il mirto si cangia in cipresso, l'embrionale società dell'opera disconosce il diritto all'esistenza di valori non convogliabili nella vallea dell'utile collettivo. Conclusione tanto naturale agli occhi dell'autore da non richiedere che una manciata di versi.

Iolanda – La protagonista femminile della *Coppa del Re*, Iolanda[101], è la figura che più d'ogni altra ha trattenuto qualcosa della sua omologa schilleriana, l'anonima «liebliche Tochter» del re (v. 87) che acquista improvvisa corposità nelle ultime strofe della ballata solo per incamminare il paggio verso il suo destino, grazie agli attributi – forse convenzionali ma nell'economia del carme ben modulati – di cui è gratificata. Più che la «schöne Gestalt» (v. 152), ancora innocente e pur fatale, poterono contare per i due italiani possibili implicazioni caratteriali intuibili nel «weichem Gefühl» (v. 138), nel «zartem Erbarmen» (v. 149) o nell'inutile sforzo di dissuadere, in toni accorati, il padre dal suo gioco crudele (v. 139-143)[102]; che tali implicazioni siano lette con gli occhi 'ingenui' (giovanili) di chi si affaccia sul delta di una tradizione nutren-

specie in X; il teatro di parola del primo Ottocento, stucco dell'ingombrante modello alfieriano, assimilò tali elementi mettendoli in circolo in un'estetica nutrita di sentimentalismo e colore storico. Questa sorta di anelito a trasporre l'amore nell'eternità – tragicamente adempiuto fuori dalla finzione letteraria da Kleist, uccisosi nel 1811 assieme all'amata sulle sponde di un lago – venne rivestito dello smagliante abito stilnovistico, che provvederà ad accentuare i tratti affettivi a spese della trama riflessiva, e consegnato ai librettisti, in gara per quasi un secolo a comporre variazioni su tema. L'apparente gratuità del topos, ricorrente in maniera meccanica, spesso senza alcuna preparazione, va interpretata alla luce dei legami storicamente attivi nell'orizzonte letterario, grazie ai quali la figura femminile, la sublimazione dell'eros, la relazione fieramente avversata e infine la morte come preludio all'imene celeste si annodavano in una struttura semantico-narrativa in sé legittima e congruente (poteva situarsi in un punto qualsiasi del flusso drammatico, nel duetto di presentazione, in un monologo, e spesso nel finale, preferibilmente in bocca all'eroina; a seconda del luogo variava il registro retorico, dal vago auspicio all'esplicito 'appuntamento').

101 Il nome, anch'esso di origine germanica, non è scelto a caso. Diffuso in Italia fin dal Medioevo, verrà rilanciato dalla protagonista della *Partita a scacchi* di Giacosa, che gli conferirà quel sapore letterario, quasi arcaico, da cui non potrà più liberarsi. Sarà il nome della primogenita di Vittorio Emanuele III ed Elena di Montenegro (1901), dovuto ad eventi di casa Savoia ai quali alludeva il dramma del piemontese. Ulteriore stimolo al successo del nome – che nel 1923, anno del matrimonio della principessa, toccherà il rango nazionale 18 – il noto romanzo *Jolanda la figlia del corsaro nero* di Salgari, 1905, con cui si aggiungeva un tocco di esotico. La fortuna onomastica di Iolanda cessò nell'ultimo dopoguerra – v. ALDA ROSSEBASTIANO / ELENA PAPA (a cura), *I nomi di persona in Italia. Dizionario storico ed etimologico*, vol. II, Torino, UTET, 2005, pp. 679-680 *ad vocem*.

102 Appunto i tratti enfatizzati nell'incisione di Gehrts di cui s'è discusso alla nota 63.

do l'illusione di risalirne le sorgenti, si evince dal trattamento di quegli embrioni caratteriali: isolati da un intreccio di fattori drammatici affini, non sottoposti a sviluppo ma semplicemente espansi e dilatati, come una bolla di sapone. Evidentemente ciò avrebbe impedito che intorno a un *bouquet* sentimentale così sbilanciato verso il patetico-sofferente crescesse una figura a tutto tondo, sbalzata e ricca di chiaroscuri come le grandi eroine del melodramma; ma, con la complicità del breve arco drammatico, Chiesa ottenne quel che veramente gli stava a cuore, ossia una «forma ideal purissima», per dirla con Boito, quintessenza della tipologia femminile romantica – tanto prediletta e a suo agio nell'opera (anche nella narrativa) – dell'amante virginea votata all'infelicità.

Se Guiscardo riproduce i tratti del protagonista maschile, rafforzati dal vivace contrasto con un oppositore, Iolanda è concepita, nonostante le apparenze, in modo meno unitario, come via di mezzo fra protagonista e deuteragonista; la completa assenza di conflitti – che, nel codice operistico, potevano contrapporre la donna alla figura paterna, a una rivale o a un pretendente aborrito – ne indebolisce alquanto la consistenza drammatica: le conseguenze si misurano in un'attività scenica ridotta, nello scarso contributo al decorso azionale e nella ridondanza verbale che denota il suo discorso. La figlia del Re è il primo personaggio a muoversi sul fondale del dramma, introdotta dal prologo sinfonico (p. 2), e preceduta da un «Coro di donzelle» interno (scena I, p. 3); in pochi versi – zeppi di «angiol d'amor», «sogni del mio cor», «ali dei zeffiri» e immancabili «palpiti» – un'istantanea del personaggio, che entra, con piede furtivo, nel «memore | nascosto asil» in trepida attesa dell'amato[103]. L'ampio duetto

[103] Pochissime parole celano l'eco affiochita ma pur riconoscibile di un vero e proprio topos, cioè il luogo del convegno amoroso: non la cornice scenica dedotta dalle didascalie bensì la descrizione ambientale fatta da un personaggio (spesso femminile) in relazione alla figura desiderata. Distillato dalla lirica petrarchesca e dall'epica (non irrisorie le interferenze romanzesche, principalmente del filone sentimentale, dal goethiano Werther al nostrano Ortis), la librettistica romantica lo coltivò in modo assai più che saltuario, traendone effetti anche notevoli, v. l'ingresso di Malcom ne *La donna del lago*, di Tottola e Rossini (1819, I, 7), il lungo, affascinante monologo della protagonista di *Zoraida in Granata*, di Ferretti (che rimaneggia un libretto di Bartolomeo Merelli) e Donizetti (1822, II, 4), la variante 'tribolata' della *Norma* (Romani e Bellini, 1831, I, 5), simile nell'*Iginia d'Asti*, di Rossi e Samuel Levi (1837, I, 3, assente dalla corrispondente scena della fonte, la tragedia omonima di Pellico, 1821, che mostra un asciutto interno), intenso e reticente sulle labbra della protagonista in *Bianca di Belmonte*, di A. Carozzi e Carlo Imperatori (1842, I, 5) e in *Maria de' Ricci*, di Giovanni Battista Fantuzzi e Ferdinando Asioli (1859, I, 5); in bocca all'uomo ne *La fidanzata di Lammermoor*, di Pietro Beltrame e Alberto Mazzuccato (1834, I, 7), nell'*Antonio Foscarini*, di Leopoldo Tarantini e Carlo Coen (1841, II, 3), nella *Margherita d'Ara-*

con Guiscardo – che Iolanda apre con un recitativo e chiude con una preghiera – lascerebbe indovinare un ruolo dominante l'intera parabola drammatica, quando invece la sua figura – uscita al termine della seconda scena e rientrata stabilmente soltanto a principio della quinta – non tornerà a spiccare che nel tragico finale dell'opera: canta assieme ai restanti personaggi nei due concertati (p. 12 e 14), in posizione quindi non rilevata, benedice in pochi versi l'amato nel momento della prova (p. 13), e alza un breve, presago lamento subito prima che Guiscardo riaffiori in fin di vita (p. 14). Costumata e pudibonda come le principesse delle favole, tanto da inibire anche il minimo accenno al suo aspetto fisico (tranne gli occhi!), e non disponendo in repertorio che di melensume sentimentale al pari delle eroine dei romanzi borghesi, Iolanda frena le pubbliche esternazioni all'indispensabile, non si espande che nell'intimità (potenza del blasone, che solo la salva dal diventare una Emma Bovary!).

A una distribuzione scenica sbilanciata e frammentata fa riscontro, in Iolanda, una sorta di passività azionale che la induce in prevalenza a 'reagire' ovvero a conformarsi di fronte a eventi prodotti dall'agire altrui, e che le impedisce quasi sempre di assumere un'iniziativa in grado di contrastare, riorientandola in base a un'intenzionalità propria, la situazione presente. Questo è il tratto caratteriale che più degli altri radica la figura nel mondo delle deuteragoniste prive di spessore psicologico, una tipologia che nell'opera italiana dell'Ottocento non scarseggiava[104]. Sconosciuta alla drammaturgia seria settecentesca, attenta a un rapporto almeno qualitativamente paritario fra due figure femminili di alto rango contrapposte nella rivalità amorosa, la deuteragonista 'remissiva' plasmata nell'opera del primo Romanticismo assomma i tratti della figura femminile socialmente subordinata dell'opera buffa e quelli della vittima, derivata dalla protagonista dell'acclamata *Pamela or The Virtue Rewarded* di Samuel Richardson (1740), tanto in auge nel teatro (non

gona, di Giambattista Cely Colaianni e Vincenzo Maria Battista (1844, II, 1), nel *Riccardo III*, di Codebò e Meiners (1859, I, 1) e ancora, efficace, nel *Werther*, di Leopoldo Farnese e Raffaele Gentili (1864, III, 1); la tarda rielaborazione nell'*Edmea*, di Ghislanzoni e Catalani (1886, III, 3) decreta la fine di un'epoca (grottesco capovolgimento degli elementi costitutivi del topos nella querela di Pinkerton in *Madama Butterfly*, III, apparentemente così verosimile: sgorgo analettico di rimorsi piantato al termine del dramma, che ha funto da paradossale antefatto, e come preludio alla morte dell'amata).

104 Naturalmente esisteva anche la deuteragonista intraprendente, in grado cioè di controbilanciare a suo favore o in danno altrui il succedersi degli eventi; in genere aveva il ruolo di rivale in amore della protagonista.

solamente lirico) a cavallo dei due secoli, avendo conservato la tendenza alla sottomissione dell'una e il colorito patetico e sofferente dell'altra, che la ricezione teatrale si era incaricata di sottolineare[105]. Convisse

[105] «Patire, | Sognar, morire – è il destin della donna» da I Burgravi, di Giacomo Sacchéro e Matteo Salvi (1845), riassume un ideale letterario e operistico che calza a pennello alla nostra Iolanda. La venatura dolente della protagonista – sempre modulata fra composta serietà e grave ambascia – appartiene al modello femminile 'nobile', proprio dell'ambito eroico e comune a diversi generi letterari, dalla lirica, al poema epico, alla tragedia, al libretto, che in modi vari hanno rielaborato spunti antichi, essenzialmente sofoclei (Elettra) ed euripidei (Fedra, Alcesti, l'Ecuba dalle Troiane, Elettra). Se la figura femminile dello stilnovo e poi del petrarchismo era troppo evanescente per influenzare in modo deciso la tradizione drammatica classicista, non vi è quasi eroina tragica o melodrammatica in cui non risuoni l'eco primordiale del mesto lamento con cui Sofonisba inaugura la storia della tragedia moderna («Lassa, dωve poss'iω vωltar la lingua | Se nωn là 've la spinge il miω pensierω | Che giωrnω e nωtte sempre mi mωlesta?», Trissino, La Sofonisba, 1-3, nell'ortografia originale rispettata dall'edizione citata di Cremante); segue la protagonista della Rosmunda di Giovanni Rucellai (ca. 1516), costretta a impalmare chi le uccise il padre, l'eroina della cupa Orbecche, di Giovan Battista Giraldi Cinzio (1541), moglie e madre all'insaputa del vendicativo genitore, la dolente Canace dalla tragedia omonima di Sperone Speroni (1542), che si appropria dei motivi della precedente riplasmandoli però in una dimensione spiccatamente erotica e privata, fatta di ritmi singhiozzanti e musicalmente mossi, ormai anticamera della favola pastorale e prenunzio del recitativo operistico, fino alla Marianna di Lodovico Dolce (1565), prototipo della moglie fedele calunniata – il primo mezzo secolo di teatro tragico offre uno stemma di archetipi femminili, ancor sempre intuibili sotto la densa coltre di trasposizioni, adattamenti e incroci che hanno costituito la sostanza (non solo linguistica) di una lunga tradizione. La drammaturgia seria dell'Ottocento, dopo i sobbalzi del teatro giacobino e neoclassico d'impronta alfieriana, troverà nella (riscoperta) sofferenza connaturata al femminile un elemento centrale del Romanticismo, già dalla protagonista della Francesca da Rimini di Pellico (1815), attraverso la Ermengarda dell'Adelchi (1822), fino alla Pia dalla Pia de' Tolomei di Carlo Marenco (1846), tutte passate al teatro d'opera, la ravennate poi volata a primadonna più di venti volte – a sfogliare solamente i repertori indigeni – prima della consacrazione zandonaiana. I tratti acquiescenti e dogliosi sono parzialmente conservati dalle eroine rossiniane, antenate delle protagoniste remissive, v. infra. Non possiamo dimenticare che l'eroina più celebre della narrativa italiana ottocentesca, la Lucia Mondella dei Promessi sposi, è anch'essa, come Pamela, una perseguitata in fuga (oltre che congenitamente casta e pia – forse il motivo per cui il romanzo fatica a restare nei programmi scolastici e – strano paradosso – nel vuoto pneumatico dei cervelli). Quanto questa figura femminile seria fosse indebitata con modelli letterari lo si vede dalla sua persistenza nel romanzo storico, genere che, a differenza della letteratura orientata sul 'sociale', non poteva prescindere dal passato letterario, v. la Ginevra dall'Ettore Fieramosca, la Rowena principessa sassone dall'Ivanhoe, la Bice dal Marco Visconti di Tommaso Grossi (1834), nobildonne che uniscono un decoro tutto borghese, palpabile nella ritrattistica privata (anche di un Ingres), al magnetismo mummificato della pittura dei Nazzareni (Overbeck in testa), pur celando un animo estremamente sensibile, spesso contrapposto al-

a fianco, come opzione alternativa, della confidente, dall'origine chiaramente letteraria (la nutrice che la tragedia cinquecentesca ricalcò sui modelli greci), poco adatta a innescare le tensioni predilette da un pubblico viziato dai turbolenti romanzi d'oltralpe, e già a metà secolo ridotta a un'ombra[106]. Fra gli esempi rimasti nella 'memoria' di Chiesa rientrano certamente la rinunciataria e gagnolante Isolina da *La straniera*, di Romani e Bellini (1829), probabilmente la prima notevole realizzazione di tale tipo in Italia, la dubbiosa e docile Adelia dalla *Emma d'Antiochia*, di Romani e Mercadante (1834), la mesta e fatalista Medora da *Il corsaro*, di Piave e Verdi (1848), l'ovattata e clorotica Tilde da *La contessa d'Amalfi*, di Peruzzini ed Errico Petrella (1864), la tremula e dolente Delia dalla *Fosca*, di Ghislanzoni e Antônio Carlos Gomes (1873), l'egra e trapassante Raffaela da *Patria!*, di Pagavini e de Bernardi (1879), sorella minore in tutti i sensi della manzoniana Ermengarda, la bambolesca e sognante Anna dalla *Loreley*, di D'Ormeville-Zanardini e Catalani (1890), senza dimenticare la Fidelia dell'*Edgar*, che la tigresca rivale, Tigrana, in una ridda di nomi parlanti, schernisce come «colombella» (I); la dotazione patetica di queste figure viene modulata a seconda dell'epoca e della 'tinta' generale del libretto, sempre guardando a un modello implicito, sorprendentemente ricco di potenzialità e conservatosi a lungo anche grazie a ininterrotte suggestioni letterarie[107].

---

l'agire concreto dell'uomo (il tratto psicologico dell'ingenuità sarà abbondantemente sfruttato, fino alla volgarità, dal romanzo naturalista). In chiusura: si spera che il breve excursus, contenuto con eroica fatica nei suoi limiti, non turbi il riposo dei suevocati monosofi, virtuosi senza eguali nel giocolare con gli ammennicoli – colorati e intercambiabili, perciò graditi al pubblico – delle pseudo-scienze.

106 Non v'era quasi nobildonna operistica orbata della compagnia di una damigella – spesso la corifea di un piccolo gruppo – che assommava le mansioni di confidente, esecutrice e ausilio morale, il tutto in misura accuratamente ridotta, in sostanza un prolungamento della primadonna, cui forniva stimoli ad agire, sconosciuto all'opera settecentesca. Reperto degno di un gabinetto naturalista è l'Imelda da *La battaglia di Legnano* (Cammarano e Verdi, 1849), memore di antecedenti come la Alisa pedissequa di *Lucia di Lammermoor* (Cammarano e Donizetti, 1835), replicata nella Ines famula di Leonora dal *Trovatore*, per citare solo le rare sopravvissute al naufragio del repertorio, spaurate dall'assenza delle numerose consorelle. Ripensamento critico l'Emilia dall'*Otello*, di Boito e Verdi, retrocessa al grado di borghese ma promossa a deuteragonista di sostegno, preceduta dall'originale Curra, piccola serva padrona del primo atto de *La forza del destino*. Alla fine della tradizione ottocentesca troviamo un fossile vivente, la Gorgo dalla *Fedra*, di D'Annunzio e Pizzetti, prosciugato di storia e farcito di retorica, o le damigelle impagliate che azzimano Isabeau, marchiate da un impietoso Illica con gli steccuti nomi di Ermyntrude ed Ermyngarde e da immaginarsi, per conseguenza, col sembiante d'agrume di una *lady* di William Morris o di Gabriele Rossetti.

107 La narrativa, forse più di altri generi, aveva provveduto a perpetuare in Italia la figura della donna ligia al costume morale, spesso sfruttando, come nel teatro,

Fra le ascendenti più vicine di Iolanda mettiamo anche vere protagoniste, figure femminili che, senza assurgere a forza trainante del dramma, ne costituiscono comunque la linfa silenziosa e il fomite indiretto, tanto più che spesso non devono spartire la ribalta nemmeno con comprimarie; la gamma è finanche più articolata della precedente seppur numericamente contenuta, e va dalla Cecilia de *Il Guarany*, di Enrico Scalvini-D'Ormeville e Gomes (1870), attraverso la Anna delle *Villi*, la principessa della *Isora di Provenza*, di Zanardini e Luigi Mancinelli (1884), l'omonima di *Dina la derelitta*, di Paravicini e d'Arneiro (1885), fino alla Desdemona dell'*Otello*, di Boito e Verdi (1887), l'unica a tutto tondo fra tanti bassorilievi, anche in virtù di una 'spalla' robusta come Emilia, e alla Lidia dell'*Irnerio*, di Marino Merello ed Edoardo Modesto Poggi (1899)[108]: le accomuna una definizione caratteriale evanescente, dai colori acquei e vibranti di una tela di Tranquillo Cremona, la tangenzialità a un asse drammatico che illuminano da fuori senza realmente riuscire a scuotere, un repertorio discorsivo oberato da rimasugli sentimentali e religiosi, il condominiato in un affluente di quel rinnovamento, faticoso e non sempre coerente, del dramma musicale tardo-ottocentesco, perseguito tramite la valorizzazione del fattore lirico invece

---

l'opposizione con una figura più emancipata e incline a seguire l'istinto. In una folla che accomuna nobildonne – bastino quelle citate dalla metà di nota 105 – e campagnole, come la manzoniana Lucia, spicca la 'peccatrice' Maria dal romanzo *Fede e bellezza* di Tommaseo (1840), fra i primi in Italia a coniugare, sul modello del romanzo francese, descrizione della società contemporanea e psicologia individuale. Un tornante di questa storia fu certamente il romanzo d'esordio di Antonio Fogazzaro, *Malombra* (1881), che accosta due donne antitetiche in un quadro già decadente, laddove la passionale è avvolta in un manto di sensualità e tenebre (la librettistica del tempo evitò polarità così estreme, parziali eccezioni *Edgar*, *La falena*, l'*Anton* e lo sconosciuto *Fantasma*, di E. Praga e Andrea Ferretto, 1908), variamente ispirate al contrasto femminile della *Carmen*, di Henri Meilhac e Ludovic Halévy per Geoges Bizet, 1875, e già di opere come *Tannhäuser*, 1845, e *Lohengrin*).

108 Quasi il testo simbolo della ricezione dello stilnovo nella librettistica, in virtù di un'attenta ricerca formale che non è mera imitazione antiquaria ma voce di un nucleo tematico denso di valori letterari e 'ideali', un libretto dunque destinato a calamitare l'indifferenza degli emeriti squasimodei almeno fino al 2069 (aspettare per credere). Piuttosto anomala, tornando al discorso, la Lorenza del *Giuseppe Balsamo*, di D'Ormeville e Filippo Sangiorgi (1873), vittima di un mesmerismo (pressoché unico nell'opera italiana!) che la dilania fra dolce arrendevolezza e rabbiosa ostilità nei confronti del protagonista. Altro caso interessante (sempre per gli appassionati) la Isabella apparsa nel finale I del *Cristoforo Colombo*, l'angelo che Illica, sognatore ad occhi aperti, veste di panni regali e rende madrina spirituale della grande impresa senza franamenti sentimentali (non sarà rovinata dalla tarda rielaborazione di Rossato, terzo atto, 1923).

che puntando sul contrasto e lo sviluppo[109]. Appunto con quelle figure, antesignane peraltro di tante eroine pateticamente deambulanti nell'opera italiana del primo Novecento, è indebitato il discorso di Iolanda, ridondante nella forma e statico nella sostanza, emblema di un ritorno al passato risolto in visione onirica[110].

Al rassicurante esordio di Guiscardo («o mia fedel... Mio soave splendor», p. 4) Iolanda replica con una strofa di endecasillabi e settenari satura di espressioni dolorose e meste, forse poco indicate, causa formulazione vaga e insieme enfatica, a commuovere una platea di specialisti, armati il cor di funzionale fede e gli occhi dal gran mar delle lettere rimoti, ma non inette a risvegliare il sospetto, a chiunque abbiasi fior di senno, che ci sia sotto qualcosa. Onorato il breve, dovuto pedaggio al marchingegno scenico («Al noto suono... eccomi a te»), Chiesa stabilisce un contatto – chiaro e altrettanto dovuto – con la tradizione operistica romantica, che, guardando ai precedenti letterari cui s'è accennato, aveva disciplinato in un ristretto ventaglio tipologico la presentazione della protagonista femminile e il primo duetto con l'amante[111]; da questi Chiesa seleziona alcuni tratti caratteriali, non semplicemente i

---

109 E su questa strada cammina anche la Iris di Illica e Mascagni (1898) che rompe il guscio di passivo infantilismo solo nel secondo atto dell'opera. Antenate della categoria, ancora calate nella drammaturgia romantica, la Ines de Castro protagonista dell'omonimo dramma, la Lida da *La battaglia di Legnano* e la Leila da *L'Ebreo*. Merita di essere ricordata, non foss'altro perché uscita dalla penna di Boito, la deuteragonista Ofelia dall'*Amleto* di Faccio.

110 Se ne potrebbe dedurre che Chiesa avesse doti di onomante, giacché l'etimologia più probabile del nome Iolanda sarebbe legata a un elemento **linthjō*, che significa «dolce», «sottomessa», proprio le virtù cardinali della nostra eroina.

111 Il modello dell'eroina romantica prende forma con la dissoluzione di un presupposto drammatico-formale basilare per la librettistica settecentesca, cioè l'inserimento graduale dei personaggi in un flusso dialettico ininterrotto che ne organizzava i rapporti grazie alla plasticità del recitativo, la cui continuità era centrale e solo scarsi margini lasciava al momento lirico. L'inversione operata dal Romanticismo, che preferì dipanare gli intrecci a partire dalla singolarità attanziale del personaggio, permise di valorizzare l'anima letteraria di gran parte delle eroine d'opera, che si voleva di natura schiettamente lirica e sentimentale: ne seguì una sorta di rallentamento dell'azione nella presentazione femminile, che giunse a una vera stasi drammatica (il coro introduttivo, che fa sempre l'effetto di uno 'stacco', ne è la conseguenza macroscopica), quasi isolata dal contesto e indispensabile all'effusione di affetti ormai privi della prisca valenza 'logica', carchi sì di viva espressività ma in contrasto irriducibile con un corso del mondo insensibile alla parola. Uno dei primissimi esempi – sicuramente il più compiuto – di presentazione statica della protagonista si può ammirare nel non peregrino *Bianca e Falliero o sia Il consiglio dei tre*, di Romani e Rossini (1819, I, 6), che coniuga contemplazione della natura e interiorità, ignorando quasi del tutto la restante azione e senza lesinare versi. La lunga genealogia di Iolanda comincia qui.

più frequenti (per quanto probabilmente lo siano) ma quelli che gli sembrano i più pertinenti alla creazione di una figura femminile da porre all'estuario di una tradizione, là dove i materiali che ne costituirono tanto a lungo le correnti principali giungono diluiti e consunti: e così li presenta l'autore, preoccupato meno di una congruenza divenuta anch'essa terriccio di riporto che della *qualitas* della vecchia tipologia drammatica, intesa come un lento, intenso espandersi di sentimenti, quasi un golfo, al soave spirar di placid'aura, indorato dal sole al tramonto. Nessuno si sgomenti quindi se udrà Iolanda dire «Furono tristi, sconsolate l'ore | di questi dì», «mi lacerava l'anima il dolore | come un feroce dardo» e «credevo solinga, abbandonata | di non vederti più», nell'acquiescente, quasi rassegnata ripresa di nuclei semantici collocati sull'asse dell'attesa tormentosa – dallo scorrere del tempo, passando per un malriuscito «dardo» (in rima con «Guiscardo») che ricorda non senza comicità l'iconografia erotica classica, fino alla disperazione che la solitudine matura[112].

Parallelamente all'eroe, che cede a un potere trascendente, cadrà l'eroina, vittima di quello che è il valore supremo per la donna romantica idealizzata da Chiesa, il sentimento assoluto per l'oggetto amato: venuto questo a mancare si dissolve per lei ogni motivo di esistere. Potrebbesi obbiettar, soprattutto da quei che i fenomeni storici misurano con regoli e stadere, che a sì grande amore avaro il librettista fu di spazio, in linea peraltro con l'esiguità drammatica di Iolanda, e che la di lei fine non avrebbe dunque un vero fondamento drammatico, non risulterebbe convincente, non farebbe insomma da efficace elleboro de' soverchi al cerebral caligo e sciocchezze del genere, se ne trovano a biseffe

[112] Chi andasse a risfogliare il suo Petrarca – o lo aprisse per la prima volta, grazie magari all'attuale espansione del modernariato, a un regalo, a un'eredità – resterebbe forse sorpreso dai riscontri testuali con i nuclei semantici del lamento di Iolanda, che il cantor della bionda avignonese ha sfruttato soprattutto nei carmi d'intonazione più 'esistenziale' (quelli che avrebbero nutrito il teatro in versi moderno, e, tramite la favola pastorale, la poesia d'opera). L'accostamento dei lessemi /anima/ e /lacerare/ era usuale già nella librettistica del XVIII secolo (pensiamo alla metastasiana *Olimpiade*, 1733, II, 15, e ovviamente alle urla convulse di *Don Giovanni*, di Lorenzo Da Ponte e Mozart, 1787, II, ultima), ma anche nella prosa narrativa (bastino *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo, 1798, II, ore 9), sebbene implicasse cause ed effetti che travalicavano ampiamente la sfera amorosa o anche ne prescindevano; quasi superfluo invocare la longanimità dei lettori a petto del solecismo stilistico del /feroce dardo/, mentre la coppia /solinga, abbandonata/, di chiaro conio lirico, ricorre nel *Galeotto Manfredi* di Monti (1788, II, 3; l'aggettivo «solingo», non insolito nella librettistica ottocentesca, l'abbiamo incontrato a proposito di Ernani, v. *supra*).

nella letteratura specializzata (non a caso si chiama così). Si rischia però di dimenticare – e giunti a questo punto dell'indagine sarebbe quantomeno imbarazzante – il vero *nutrimentum spiritus* dei personaggi, come anche dell'intero dramma, ossia la tradizione operistica ottocentesca, in particolar modo quel bacino di libretti strutturalmente analoghi che formano la coda della cometa di cui *La coppa del Re* è la testa. Guai – e guai a non finire! – a chi non legge un libretto in trasparenza, e non s'avvede che ogni componente del testo funge da finestra aperta sul passato del genere: l'affinità che tutto pervade consente di seguire il cammino di ciascun elemento, che in prospettiva storica appare come un lungo filare di alberi di età e aspetto diverso, o come un colonnato esteso a perdita d'occhio in cui stile, materiale e ornamentazione, per effetto del mutamento di epoche e gusti, gradualmente si modificano[113].Tutto questo nutre l'amore di Iolanda, qualcosa che in modo fin troppo sbrigativo ci s'è contentato sempre di chiamare convenzione, e via.

E appunto convenzionali, quasi inevitabili la disperazione e la 'decisione' di seguire l'amato nella morte, calcandone finanche le orme testuali; convenzionale la pazzia, che però è in buona parte frutto di una coscienziosa, sintomatica didascalia, mancandone tracce sufficientemente chiare nella battuta di Iolanda (p. 15-16), e che per tante antenate – dalle indimenticate Elvira de *I Puritani* e Lucia di Lammermoor alle obliterate Lidia della *Flora mirabilis* o alla Edmea dalla omonima opera di Ghislanzoni e Catalani (1886)[114] – era la corona del martirio di un

---

113 Anche per gratitudine verso il lettore che ha avuto la forza di seguire fin qui le nostre elucubrazioni limitiamo a una pittoresca metafora quel che andrebbe sistematizzato in teoria, ovvero i rapporti effettivi fra la concrezione e l'orizzonte librettistico: lo studio dettagliato dell'afflusso di materiali provenienti da questo non soltanto consente di distinguere i libretti in una scala d'importanza, ma soprattutto enuclea linee di sostanziale coerenza sottostanti all'afflusso stesso, a regolarne, in modo certamente non ferreo ma costante, selezione e incanalamento, fino alle modalità di adattamento nel testo di arrivo. Meccanismi poietici sconosciuti hanno guidato per secoli un immenso fiume letterario in modo tutt'altro che casuale o privo di senso, piuttosto in tacita obbedienza a criteri di analogia con strutture profonde dei generi letterari maggiori, legando in una indiscutibile continuità il prelievo dei materiali alla costituzione dei filtri formali. La cosa forse più strabiliante di tutto ciò è che fino a oggi non è stato possibile dirne alcunché di pertinente, o, più precisamente, alcunché (l'autore ne parla nel saggio menzionato in precedenza, quello lasciato prudentemente chiuso in un cassetto, e che medita ad ogni buon conto di affidare a un notaio).

114 Più varia di quanto non appaia a prima vista (specie a quella miope) è la categoria delle protagoniste colte da delirio o follia. Chiesa, per motivi ormai ovvi di proporzionalità strutturale, si accontenta della sottospecie meno ingombrante, la follia a fine d'atto, detonante sull'ultima o penultima scena dell'opera, eventualmente

affetto tanto grande da portare con sé l'equilibrio mentale della malcapitata. Come per il trapasso di Guiscardo, Iolanda non ha bisogno di un'aria, poco più di dieci versi – ingombri anch'essi di amore e cielo, ormai schiuso ad accogliere entrambi – sono sufficienti ad accompagnarne la morte. E con questa si svelano i due archetipi sommi, rimasti fino ad ora nascosti, tanto più pertinenti per un autore con un piede nella cultura italiana e un altro in quella tedesca: Iolanda spira dolcemente sul corpo dell'amato, come Giulietta, come Isotta – e di meno non le si poteva augurare[115].

seguita da un ratto rinsanire; esempi in *Ines de Castro*, *Ida della Torre*, di P. Beltrame e Alessandro Nini (1837), *Elena da Feltre*, di Cammarano e Mercadante (1838), *Marion de Lorme*, di Marcelliano Marcello e Pedrotti (1863), *Claudia*, di Marcelliano Marcello e Cagnoni (1866), in una notevole variante che idealmente anticipa il delirio della pucciniana Suor Angelica, *Zagranella*, di Giovanni Caccialupi e Cesare Galliera (citato spesso come Gallieri, 1867), *Il conte di Gleichen*. Anche qui, come nel caso di altre tipologie, si registra la persistenza di un topos in grado di adattarsi a mutamenti strutturali anche ampi senza perdere la sua identità.

115 Non è possibile approfondire qui la questione della morte in scena dei protagonisti, che prevede una varietà di tipologie e connotazioni in rapporto a uno sfondo letterario (si rimanda però ancora una volta – sperando che non sia l'ultima – alla nota 17).

INDICE DEI NOMI

A
Adami, Giuseppe 58, 214, 214n, 216, 221, 277n, 352n, 358n
Adorno, Theodor 254, 254n, 340n
Adorno, Vincenzo 38n
Aganoor-Pompilj, Vittoria 51, 72, 79, 85, 102, 102n, 112n, 117, 118
Agostini, Mezio 19
Alaleona, Domenico 54, 81, 299n, 365n
Alarcón y Ariza, Pedro de 58, 231
Albéniz, Isaac 192
Alberti, Carmelo 313n
Alberti, Luciano 320n
Alberti-Poja, Adelina 78, 79n
Alberti-Poja, Gustavo 95
Alberti-Poja fam. 16, 95
Alberti-Saunders, Elena 80, 95
Alfano, Franco 196, 265, 280, 298n, 299n, 306, 311, 311n, 313n, 326n, 330n, 352
Alfieri, Vittorio 368n, 375n
Allorto, Riccardo 111, 111n
Andreae, Volkmar 332n
Anichini, Francesco 256
Antona Traversi, Camillo 352
Antona Traversi, Giannino 79n, 80, 80n, 118
Anzoletti, Marco 78n, 86n
Apollinaire, Guillaume 6, 314, 314n, 315, 315n
Apolloni, Giuseppe 367n
Ara, Angelo 35n
Argan, Giulio Carlo 277n
Ariosto, Ludovico 369n
Arndt, Michael 298n
Arnerio, José Augusto Ferreira Veiga di 373n, 383
Arrieta, Emilio 362n
Arrivabene, Opprandino 141n
Artaud, Antonin 314n
Asinelli, E[milia] degli 93, 94, 95, 95n
Asioli, Ferdinando 379n
Aubert, Louis 196, 196n
Auteri Manzocchi, Salvatore 367n
Auteri Pomàr, Michele 367n
Avril, Georges 192, 192n, 195, 195n

B
Bach, Johann Sebastian 322n
Bade 186n
Badet, Régine 186n
Baia Curioni, Stefano 276n
Baker, Evan 301n
Baldacci, Luigi 332n
Baldo, Anna 68n
Balestrini, U. 89n
Bandello, Matteo 341n
Barattani, Augusto 80
Barbey d'Aurevilly, Jules Amédée 62
Barbieri, Giovanni 364n
Barblan, Guglielmo 319n
Barilli, Bruno 219, 219n
Barini, Giorgio 187, 195
Barrès, Maurice 62
Bartok, Béla 6, 246, 248
Basevi, Abramo 256, 322n
Bashford, Christina 202n
Bassi, Adriano 113n
Basso, Alberto 140n
Bastianelli, Giannotto 218, 218n, 219, 302, 303n, 315, 315n
Battista, Vincenzo Maria 380n
Battisti, Cesare 34, 38, 39, 40, 40n, 41
Baudelaire, Charles 62, 83, 372n
Bauer, Roger 310n
Bazzini, Antonio 79, 257
Bazzocchi, Marco Antonio 130n
Beckman, Ann 157n
Bedogné, Daniela 70n
Beethoven, Ludwig van 137, 139, 261n, 266, 322n
Beghelli, Marco 166, 166n, 170, 181n, 183, 309n, 310, 310n,
Belasco, David 305, 305n, 352n
Bellini, Vincenzo 14, 25, 166n, 285, 324, 359n, 360n, 361n, 366n, 372, 372n, 379n, 382,
Bellman, Jonathan 184
Beltrame, Achille 355
Beltrame, Pietro 379n, 387n
Belvederi, Gualtiero 328n
Benco, Silvio 329n, 331n, 363

Benedetti, Alessandro 129, 129n
Benelli, Sem 309, 331, 353n
Benoit-Otis, Marie-Hélène 308n
Benvenuti, Sergio 38n
Benzi, Fabio 277n
Berg, Alban 6, 236, 319n
Berio di Salsa, Francesco 351n, 370n
Berlioz, Hector 312n
Bermbach, Udo 298n
Bernardoni, Virgilio 318, 318n, 319n
Bernhardt, Sarah 279
Bertacchi, Giovanni 39, 41, 41n, 114
Bertoni Trentini, Anna 86n
Bertrand, Paul 196, 196n
Betzwieser, Thomas 318n
Bevilacqua Aldobrandini, Gherardo 362n
Bianchi, Renzo 364n
Bianconi, Lorenzo 299n
Bidera, Emanuele 362n
Biggi, Maria Ida 275
Bini, Annalisa 136n
Biondi, Marino 29n
Bittanti Battisti, Ernesta 40, 40n
Bixio, Cesare Andrea 372n
Bizet, Georges 60, 187, 171, 187, 188, 190, 190n, 191, 191n, 192, 193, 193n, 194n, 198, 198n, 204, 283, 284, 383n
Blei, Franz 318
Boccaccio, Giovanni 341n, 364n, 369n, 371n
Boccherini, Luigi 256, 256n
Boehm, Gottfried 312n
Boghen, Felice 102n
Boiardo, Matteo Maria 369n
Boito, Arrigo 21, 22, 23, 63, 84n, 96, 163n, 257, 258, 279n, 280, 281, 312, 312n, 313, 313n, 325, 325n, 329n, 330n, 336, 337n, 350, 350n, 351n, 369n, 373, 376n, 379, 382n, 383, 384n
Boldini, Giovanni 278
Bollak, Jean 316n
Bolognese, Domenico 364n, 373n
Bolzoni, Giovanni 257
Bompard, Luigi 294, 294n
Bonajuti Tarquini, Vittoria 214n, 216n, 217n
Bonaparte, Elisa 256
Boni, Antonio 366n
Boniforti, Carlo 359
Bonynge, Richard 68n
Borgese, Giuseppe Antonio 309n
Borghetti, Vincenzo 306n
Borghi, Mino Giacomo 277n
Boschetti, Anna 314n
Bossaglia, Rossana 277n, 280
Bossi, Renzo 128, 303n
Bossi-Fedrigotti fam. 16, 77
Bossi-Fedrigotti, Filippo 77
Botteghi, Carlo 306n
Bottesini, Giovanni 257
Bouilhet, Louis 62n, 63, 63n, 312
Boulanger, Nadia 307
Bousquet, Emmanuelle 60, 60n, 185
Bozzano, Emilio 363n
Bracco, Roberto 32
Braga, Gaetano 359n
Brahms, Johannes 302
Brambilla, Alberto 32n
Branca, Guglielmo 102n
Brancaleone, marchese 93n
Brand, Max 320
Braque, Georges 6
Braudel, Fernand 326
Breig, Werner 301n
Bret, Gustave 192n
Bréval, Lucienne 289
Brinkmann, Reinhold 301n
Britten, Benjamin 160, 160n
Brol, Enrico 33, 33n
Bruera, Franca 315n
Brunet, Francesca 42n
Bruno, Giordano 330n
Bryant, David 302n, 319n
Bucci, Moreno 279n
Budde, Elmar 301n
Budden, Julian 297n
Bugatti, Carlo 279, 279n
Buniva, Mario 102n
Burckhardt, Jacob 323n
Burgio di Villafiorita, Giuseppe 332n
Burgmein, Jules (v. Ricordi, Giulio)
Busoni, Ferruccio 87, 253, 257, 319n, 320n
Bustini, Alessandro 89n
Byron, George 366n, 372, 375n

C

Caccialupi, Giovanni 387n
Caccini, Giulio 101n
Caddeo, Riccardo 41n
Cagnoli, Bruno 48n, 52n 71n, 133n, 140n, 175n, 183, 275n
Cagnoni, Antonio 351n, 363n, 387n
Čajkovskij, Pëtr Il'ič 280
Calabretto, Roberto 70n, 316n

Caldara, Antonio 101n
Calmettes, André 186n
Calvocoressi, Michel-Dimitri 315
Cambellotti, Duilio 279, 279n
Camerana, Giovanni 324n
Cameroni, A, 277n
Cammarano, Salvatore 338, 359n, 361n, 362n, 363n, 370n, 372n, 382n, 387n
Campa, Laurence 314n
Canestrini, Giovanni 34
Cannizzaro, Tommaso 82, 114
Canti, André 195n
Capdeville, Jean-Paul 314n
Capecelatro, Vincenzo 373n
Capra, Marco 256n
Caracciolo, Luigi 86n
Carafa, Michele 359n, 366n
Carducci, Giosuè 29, 32, 32n, 48, 52, 65n, 82n, 85, 324n, 349n, 377n
Caramba (v. Sapelli, Luigi) 156
Carlo Magno 359n
Carlo II Stuart, re d'Inghilterra e Scozia 359n
Carlini, Antonio 76n, 79n
Carlyle, Thomas 34
Carnavali, Giovanni 277
Carozzi, Alessandro 379n
Carpani, Giuseppe 363n
Carpenter, John Alden 106n
Carraud, Gaston 109
Carreras, José 68n
Carta, Leopoldo 364n
Carturan, Carlo 102n
Casanova, Giacomo 60, 60n, 61, 188n
Casartelli, Natale 376n
Casavola, Franco 74n, 358n
Casella, Alfredo 101, 102n, 110n, 142n, 299n, 314, 315n, 316n, 319, 319n. 320, 320n
Casti, Giovan Battista 372n, 375n
Catalani, Alfredo 46, 79, 87n, 257, 326n, 327, 329n, 330n, 352, 380n, 382, 386
Cattaneo, Carlo 52
Cavacchioli, Enrico 330n
Cavalcabò fam. 77
Cavalieri fam. 77
Cavalieri, Gastone 98n
Cavallotti, Felice 82n
Cely Colaianni, Giambattista 380n
Centanni, Monica 279n
Cesari, Gaetano 141n, 205, 205n, 206, 206n
Cescotti, Diego 9, 11, 16, 36n, 43n, 44n, 45, 45n, 48n, 54n, 59, 59n, 63n, 66n, 69n, 70n, 72n, 75n, 80n, 88, 88n, 157n, 163n, 182, 183, 185n, 205n, 207n, 208n, 218n, 224, 229, 229n, 275n, 312n, 343n, 347n, 354n
Chabrier, Emmanuel 192
Chagall, Marc 6
Charpentier, Gustave 196, 206, 308n
Charpillon (Auspurgher), Marianna 60
Chateaubriand, François-René de 330n, 367n
Chausson, Ernest 308n
Chelodi, Giovanni 36, 38, 38n, 39, 39n, 56
Cherubini, Luigi 281
Chessi, Luigi 370n
Chiarini, Gino 121
Chiaruttini 114
Chiesa, Damiano 343
Chiesa, Gustavo 56, 115, 152, 343, 349, 350, 353, 354n, 355, 356, 356n, 358, 358n, 359, 361, 363, 365, 366, 367, 368, 368n, 369, 369n, 370, 371n, 372n, 374, 376, 377, 379, 382, 384, 384n, 385, 386n
Chiesa, Luciana 72
Chiesa, Renato 48n, 112n, 125n, 134n, 137n, 228n, 275n
Chini, Galileo 279, 279n
Chion, Michael 175, 183
Ciarlantini, Paola 79, 79n
Cicognani, Antonio 18, 18n, 145
Cilea, Francesco 145n, 139, 261, 298n, 331n, 352
Cima, Vittoria 22, 80, 96, 96n, 97
Cimino, Aurelia 118
Cini, Giorgio 357n
Cippico, Antonio 32
Civinini, Guelfo 330n, 352n
Clausetti, Carlo 183, 217, 217n, 225, 231n, 290n
Codebò, Andrea 369n, 380n
Coen, Carlo 379n
Colasanti, Arnaldo 121n
Colautti, Arturo 54, 306, 331n, 338, 352
Collina, Francesco Saverio 82n
Colombo, Cristoforo 329n
Comisso, Irene 63n, 157n, 320n
Commodo, Lucio Elio Aurelio 358n, 359n
Conan Doyle, Arthur 95n
Conati, Marcello 304n

Cone, Edward T. 164, 167n, 183
Conforti, Luigi 114
Conti, Carlo 359n
Cook, Susan 320n
Corcos, Emma 126
Cossa, Pietro 138, 373n
Costa, Gilda (Gildina) 150
Costa, Oliviero 17, 44n, 88, 88n, 144, 150, 218, 343
Costa, Pasquale Mario 48, 87n
Costa, Riccardo (Riccardino) 150
Cotogni, Mario 102n
Cowgill, Rachel 202n
Cremante, Renzo 345n, 381n
Cremona, Italo 277n
Cremona, Tranquillo 277, 383
Crescini, Jacopo 372
Crespi Morbio, Vittoria 276n, 277n, 279n
Croce, Benedetto 29
Croff, Giovanni Battista 256
Cui, César 332n
Cuomo, Felice 115

D

Dalbe, Jean 195n
Dal Fabbro, L. 113
Dalhaus, Carl 225, 228n, 341n
Dallapiccola, Luigi 320, 320n
Dalmonte, Rossana 318, 318n
D'Amico, Alessandro 279n
D'Amico, Fedele 228, 229
D'Angelantonio, Francesco 355n
D'Angelo, Emanuele 313n
D'Annunzio, Gabriele 32, 54, 54n, 55n, 59, 62, 63, 65n, 82n, 84, 85, 103, 105, 110, 110n, 125, 129n, 139, 140, 279n, 300n, 304, 305, 306, 306n, 307n, 308, 308n, 309, 309n, 310, 310n, 314, 314n, 330, 331, 338, 353n, 372n, 376n, 382n
Dante Alighieri 30, 46n, 51, 65n, 76n, 125, 370, 371n, 372n
Danuser, Hermann 300n
Da Ponte, Lorenzo 385n
D'Arienzo, Marco 367n
Dario, Maria 314n
Darwin, Charles 34
D'Atri, Nicola 13n, 67n, 72n, 73n, 74n, 85n, 103, 104, 104n, 111, 135n, 194, 214n, 215n, 216n, 218n, 221, 221n, 224n, 225, 228n, 231, 231n, 333n
Daudet, Alphonse 304, 352
Davico, Vincenzo 101
Davilliers 191
D'Azeglio, Massimo 370n
De Amicis, Edmondo 75, 82, 82n, 114
De Angelis, Marcello 303n
De Baroncelli, Jacques 195n
De Bernardi, Enrico 363n, 382
Debussy, Claude 6, 24, 105, 106, 106n, 107, 137, 137n, 139, 141, 192, 207, 236, 248, 253, 265, 301, 301n, 310, 310n
De Carolis, Adolfo 279, 279n
De Castris, Arcangelo Leone 316n
Decroisette, Françoise 60n
Deflorian, Silvio 182
Defoe, Daniel 372n
De Frenzi, Giulio 288n
Degasperi, Alcide 35, 38
Degrada, Francesco 184, 319n
De Lauzières, Achille 373n
Deledda, Grazia 71, 85, 95, 98, 100, 118, 127
Delestre-Poirson, Charlers-Gaspard 215
De Leva, Enrico 49
Della Porta, Giambattista 372n
Della Rocca, Angelo 102n
Della Seta, Fabrizio 300n
Della Valle, Cesare 366n
De Lorenzi, Antonio 126n
Denza, Luigi 86n
Dermoz 186n
De Santis, Mila 299n, 319n, 320n
De Sica, Vittorio 372n
Destac, Raymond 195n
Dickens, Charles 8, 56, 57, 57n, 58, 162, 165, 173n, 177, 178, 183, 374
Dilthey, Wilhelm 323n
Dobici, Cesare 89n
Dolce, Lodovico 381n
Donizetti, Gaetano 25, 218, 256, 285, 329n, 359n, 361n, 362n, 363n, 370n, 375n, 379n, 382n
Doré, Gustave 191
D'Ormeville, Carlo 329n, 338, 361n, 363n, 383,383n
Dopper, Cornelis 332n
Dressler, Florence 210n
Dryden, Konrad Claude 157, 163n, 183, 298n
Dudovich, Marcello 342n
Dukas, Paul 242, 246, 248, 249, 250, 251
Dumas *père*, Alexander 105n, 191, 361n

Durand, Nadine 68n
Duveyrier, Charles 361n

E
Eggebrecht, Hans Heinrich 301n
Ehrlich, Cyril 202n
Elena di Montenegro 378n
Elgar, Edward 136
Elisabetta I Tudor 359n
Elwert, W. Theodor 308n
Emerson, Ralph Waldo 340n
Enrico VIII d'Inghilterra 359n
Errico, Carmelo 65
Escudier, Léon 247n
Euripide 362n

F
Fabrizi, Angelo 342n
Faccio, Franco 257, 350, 384n
Falchi, Stanislao 350n
Falla y Matheu, Manuel de 136, 192
Fantuzzi, Giovanni Battista 379n
Farnese, Leopoldo 380n
Fauré, Gabriel 105, 106, 106n
Fauser, Annegret 299n, 302n
Federici, Camillo 369n
Félix, Hugo 282
Ferraguto, Mark 160n
Ferrari fam. 77
Ferrari, Severino 126
Ferretti, Jacopo 366n, 379n
Ferretto, Andrea 102n, 383n
Fétis, François-Joseph 322n
Feyrabend, Paul 340n
Filippi, Paola Maria 51
Filippo II di Francia 359n
Filippo Maria Visconti 359n
Fiori, Ettore 256
Flaubert, Gustave 63, 209
Fleres, Ugo 350n
Flora, Francesco 84
Floridia, Pietro 330n
Floros, Constantin 316n
Fogazzaro, Antonio 32, 65n, 71, 76, 76n, 82, 82n, 98, 99n, 118, 127, 325n, 383n
Fontana, Ferdinando 308n, 325, 326n, 327, 329n, 363
Foppa, Giuseppe 362n
Forti, Rudy 68n
Fortis, Leone 373n
Fortunato, Federica 45n, 61, 61n, 63n, 65, 157n, 207n
Forzano, Giovacchino 89n, 331n, 338, 349n, 352n, 362, 363n
Foscolo, Ugo 369n, 375n, 385n
Foucault, Michel 340n
Franchetti, Alberto 257, 299n, 304, 306, 309, 312, 325, 327, 328n, 349, 362
Franchi, Susanna 298n
Francmesnil, Ludovic de 57, 57n, 58, 162, 177, 178, 183
Frantellizzi, Sabine 46n
Frondaie, Pierre 186, 186n
Fusier, J. 186n

G
Galeotti, Cesare 355n
Gallet, Louis 308n
Galliera, Cesare 387n
Gambara, Elisa 83n, 84n
Gandino, Adolfo 99n
Gara, Eugenio 305n, 309n
Garbari, Maria 38n
Garelli, Marco 115
Gargano, G.S. 134, 134n
Garibaldi, Anita 329n
Gasco, Alberto 196, 196n
Gatti, Guido Maggiorino 101, 101n
Gautier, Théophile 191
Gavazzeni, Gianandrea 12, 12n, 297
Gazzoletti, Antonio 31
Gehler, Michael 35n
Gehrts, Carl 356n, 378n,
Gémier, Firmin 186n
Genesi, Mario 83n
Gentili, Raffaele 380n
Gerli, Guido 72
Ghedini, Giorgio Federico 310, 367n
Ghislanzoni, Antonio 76, 82, 114, 115, 308n, 329n, 338, 350n, 351n, 361n, 380n, 382, 387
Giachetti, Cipriano 119
Giacosa, Giuseppe 82n, 84n, 125n, 300, 330, 330n, 331n, 350n, 352n, 378n
Gianferrari, Luisa 54n, 125
Gianferrari, Vincenzo 12n, 15, 16, 16n, 18, 21, 22, 33n, 37, 47n, 51n, 55n, 56, 56n, 60n, 61n, 67n, 70, 76, 76n, 86, 91, 91n, 94n, 96n, 97, 106n, 125n, 135, 136n, 185n, 215n, 257, 260, 260n, 261, 282n
Giani, Romualdo 312n
Gide, André 207
Gier, Albert 342n

Gigli, Beniamino 74n
Gilardoni, Domenico 360n, 361n, 370n
Ginex, Giovanna 276n
Gioberti, Vincenzo 52
Giordano, Luisa 277n
Giordano, Umberto 24, 48, 139n, 254, 257, 261, 298n, 306, 306n, 309, 312, 329n, 330n, 352
Giorgetti, Ferdinando 256
Giovannini, Giovanni 43n, 77
Giraldi Cinzio, Giambattista 381n
Girardi, Michele 157n, 183, 297n, 298n
Giustiniano, Flavio Pietro Sabbazio 359n
Gluck, Christoph Willibald 184, 202, 203n, 281
Gnecchi, Vittorio 299n, 312, 351
Gnoli, Domenico 308n
Gobatti, Stefano 328n
Gockel, Heinz 304n
Goethe, Johann Wolfgang von 79n, 129, 132, 170n, 164, 356n
Goffredo di Buglione 359n
Gola, Emilio 277
Goldoni, Carlo 341n, 345n, 369n, 372n
Golisciani, Enrico 329n , 338
Gomes, Antônio Carlos 363n, 383
Gorbman, Claudia 157, 183
Gor'kij, Maksim 303, 306
Gori, Gino 194,
Gounod, Charles 281
Goya, Francisco 288, 288n
Gozzi, Carlo 319, 319n, 352n, 360n, 372n
Gozzi, Gasparo 372n
Graf, Arturo 49, 87n, 113
Gray Davis, Rosalind 305n
Grayson, Donald 301n
Gresti di San Leonardo, Elvira de 79, 79n, 258, 324
Grieg, Edvard 136,
Griff, Jean 195, 195n
Grimm, Jacob Ludwig e Wilhelm Karl 8, 38, 56
Grimm, Jürgen 301n, 314n
Groos, Arthur 298n
Grosselli, Maria Letizia 68n
Grossi, Tommaso 381n
Grosso, Giacomo 278
Gualdo, Fabio 113, 117, 118
Gualdo, Luigi 49
Guarino, Giancarlo 68n
Guarino, Margherita 68n
Guarnieri Corazzol, Adriana 45, 46n, 300n, 306n, 307n, 308n, 309n, 313n
Guastalla, Claudio 310, 358n
Guerrazzi, Francesco Domenico 330n
Gui, Vittorio 109n
Guicciardini, Francesco 369n
Guichard, Léon 302n
Guidi, Francesco 367n
Guidi, Giovanni Gualberto 256
Guiot, Lorenza 299n, 300n, 302n, 308n, 311n
Guiraud, Ernest 189
Guthmüller, Robert 319n

H

Händel, Georg Friedrich 203
Halévy, Fromental 361n
Halévy, Ludovic 188, 191, 197n, 254, 257, 383n
Hanau, Cesare 57, 57n, 58, 163, 165, 306, 311, 352
Hasse, Johann Adolf 359n
Hauer, Joseph Matthias 314
Hausmann, Frank-Rutger 316n
Hayez, Francesco 325
Heidegger, Martin 331n
Heine, Heinrich 86, 118, 266, 267n, 306, 326, 332n
Hepokoski, James A. 174n, 184
Hérold, André-Ferdinand 189
Hesse, Hermann 323n
Hillern, Wilhelmine von 352
Hindemith, Paul 318, 320n
Hirsbrunner, Theo 310n
Hitler, Adolf 304, 304n
Hobhouse, Emily 71, 90, 91, 92, 92n, 93, 95, 103
Hobhouse, Leonard 92n
Hobhouse, fam. 93n
Hölderlin, Friedrich 331n
Hofmannsthal, Hugo von 338n
Hood, Basil 282
Hugo, Victor 166, 303, 333n, 361n, 372, 372n
Huss, Jan 330n
Huysmans, Joris Karl 62

I

Iacovelli, Giuseppe Maria 312n, 321, 347n
Illica, Luigi 186n, 297, 298, 298n, 300, 303, 304, 305, 305n, 306, 306n, 309, 312, 327, 328, 328n, 329n, 330n, 331, 331n, 334, 336, 337n, 350n, 351, 352,

352n, 355, 355n, 356, 362, 368, 376n, 382n, 383n, 384n,
Imperatori, Carlo 379n
Ingold, Felix Philipp 319n
Ingres, Jean-Auguste Dominique 381n

Interdonato, Stefano 328n, 332n
Ives, Charles 253

J
Janáček, Leoš 251
Jannetti, Francesco 373n
Jarry, Alfred 314, 314n
Jona, Alberto 315n
Jostkleigrewe, Anne 314n
Just, Klaus Günther 341, 341n

K
Kämmerer, Sebastian 320n
Kämper, Dietrich 320n
Kafka, Franz 6
Kalchschmidt, Candida 151, 214, 215
Kalchschmidt, Ernesto 151, 214, 215
Kane, Kristin 170n
Kiesler, Friedrich 367
Kipling, Rudyard 95n
Kleinitz, Eva 319n
Kleist, Heinrich von 378n
Knabe, Peter-Eckhard 314n
Koebner, Thomas 320n
Köhler, Ernst 266
Körner, Theodor 330n
Kokoschka, Oskar 318
Konold, Wulf 298n
Køenek, Ernst 320, 320n
Kreuzer, Gundula 203n
Kühnel, Jürgen 347n
Kunze, Stefan 301n

L
Lacombe, Hervé 191n, 193, 193n, 194n, 198n, 302n
Lafuente Ferrari, Enrique 288n
La Grange, Henry-Louis de 136n
Lalo, Édouard 192
Lamartine, Alphonse de 330n
Langhans, Friedrich Wilhelm 256
Langley, Leanne 203n
Lannita, Edoardo 115
Lanson 186n
Lanza Tomasi, Gioacchino 48n
Larcher, Guido 39, 39n
Lasta, Attilio 153
Laurenti, Cesare 278
Lavagetto, Mario 342n
Lavagne, Edmond 195n
Lavirgen, Pedro 68n
Lazzari, Sylvio 63n
Lemoine, Gustave 215
Lena, Ettore 89n
Lenau, Nikolaus 79n
Lenz, Wilhelm von 322n
Leonardi, Claudio 12n, 18n, 22n, 34n, 37n, 47n, 48n, 51n, 54n, 55n, 57n, 58n, 60n, 61n, 63n, 66n, 67n, 77, 77n, 125, 125n, 127n, 136n, 140n, 185n, 189n, 215n, 260n, 282n
Leonardi, Lino 12n, 16, 18, 25n, 33, 33n, 34n, 37, 47, 47n, 48, 54, 54n, 55, 55n, 56, 57, 57n, 58n, 59, 60n, 63, 67, 67n, 76, 76n, 77, 77n, 80n, 94n, 97, 98n, 99, 99n, 102n, 125, 125n, 127, 136, 136n, 137, 140, 140n, 185, 185n, 189n, 214, 214n, 215, 215n, 217, 217n, 260n, 282n
Leoncavallo, Ruggero 48, 87, 254, 298n, 299n, 302n, 308n, 311, 314n, 318n, 328n, 330n, 349n, 358n
Leoni, Franco 261
Leopardi, Giacomo 51, 65n, 67, 76n, 114
Leroux, Xavier 332n
Lesák, Barbara 301n
Lesure, François 301n
Lévêque, Henri 195n
Levi, Samuel 379n
Lippmann, Friedrich 299n
Liszt, Ferenc 6
Locke, Ralph P. 171n, 184
Lodovici, Cesare Vico 319
Loewe, Johann Carl Gottfried 164n
Loire 186n
Lo, Kii-Ming 268n, 319n
Lombardo, Carlo 73n
Long, John Luther 352n
Longfellow, Henry Wadsworth 86, 86n, 113
Lorenzi, Giovanni Battista 363n
Lorenzino de' Medici 330n
Louÿs, Pierre 59, 59n, 60, 62, 162, 182, 183, 185, 186, 186n, 187, 188, 188n, 189, 189n, 191, 193, 193n, 194, 195, 196, 196n, 207, 207n, 208, 210, 211, 276, 282n, 283n, 288, 290n, 291n, 305, 306, 352

Lucilla, Domenico 373n
Luigi XVI di Borbone re di Francia 305
Lunelli, Clemente 76n, 79n
Lunelli, Renato 12n
Luporini, Gaetano 329n
Luzio, Alessandro 158n, 205n

M
Macchi, Gustavo 329n
Macdonald, Hugh 307n 373n,
Macdonald, Malcolm 314n
Machiavelli, Niccolò 369n
Madelénat, Daniel 109n
Maeder, Costantino 313n
Maehder, Jürgen 268n, 297, 298n, 299n, 300n, 302n, 304n, 306n, 307n, 308n, 309n, 311n, 312n, 313n, 314n, 317n, 318n, 319n
Maeterlinck, Maurice 134
Maffei, Andrea 306, 326, 332, 349n, 356n, 358n, 373, 377, 377n
Maffei, Tiziana 279n
Magiera, Leone 68n
Magnard, Albéric 308n
Magrini, Linda 75n, 82, 114
Mahler, Gustav 6, 136, 136n, 253, 254, 254n, 268n, 269
Malaspina, Domenico 102n
Malfatti, Andrea 35
Malfatti 78
Malfatti fam. 77
Malherbe, Henri 192
Malipiero, Gian Francesco 23n, 101, 142n 261, 302n, 307, 310, 311, 311n, 313, 316, 316n, 317, 317n, 318, 318n, 319, 319n, 331n
Mameli, Goffredo 329n
Mancinelli, Luigi 54, 261, 331n, 363, 383
Manente, Giuseppe 89n
Mangoni, Luisa 41n
Mangano, Pinuccia 69n
Mann, Thomas 304n, 341n
Mantella Profumi, Francesco 364n
Mantovani, Tancredi 19
Manzoni, Alessandro 65n
Manzoni, Giacomo 254n
Marangoni, Guido 75n, 114
Mariani, Angelo 84n
Marcello, Marco Marcelliano 329n, 363n, 387n
Marchetti, Filippo 81, 361n
Marenco, Carlo 381n
Marenco, Leopoldo 20n, 114, 352
Marescotti, Ercole 85n
Margherita di Savoia 356n
Margoni, Alain 68n
Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena 305, 330n
Mariano, Emilio 54n
Mariani, Renato 49
Mariette, Auguste 349, 350n
Mariotti, Claudio 83n
Marker, Lise-Lone 305n
Marquet 186n
Marradi, Giovanni 82, 116
Martelli, Mario 83n
Martinotti, Sergio 311n
Martinù, Bohuslav 251, 319n
Martinz, Alfredo 102n
Martucci, Giuseppe 136
Marzani, Gino 30, 34
Marzani, Pietro 77n
Marzani fam. 77
Masaniello (Tommaso Aniello) 330n
Mascagni, Pietro 6, 18, 19, 23, 29, 30, 30n, 57, 70, 76, 85, 86, 88, 121, 138, 138n, 140, 254, 261, 265, 280, 298n, 299n, 304, 306, 306n, 309, 313, 313n, 326, 328, 328n, 330n, 331, 332, 332n, 333n, 343, 349, 363n, 384n
Massenet, Jules 57, 57n, 58, 163, 177, 281, 300, 308n
Maurras, Charles 188,
Mazzini, Giuseppe 52
Mazzoni, Guido 29, 29n, 30, 30n, 31, 31n, 33, 33n, 35
Mazzuccato, Alberto 379n
Mayr, Giovanni Simone 256, 338n
Meano, Cesare 310
Meilhac, Henri 188, 191, 383n
Meiners, Giovanni Battista 369n, 380n
Meloncelli, Raoul 65n, 81, 81n
Melotti, Franco 112n
Menapace Butti, Luisa Maria 80
Menasci, Guido 328
Mendès, Catulle 103, 106, 109, 109n, 119
Mengoni, Mario 40n
Mercadante, Saverio 88n, 329n, 338n, 351n, 359n, 366n, 367n, 370n, 372, 382, 387n
Merelli, Bartolomeo 379n
Merello, Marino 383
Mérimée, Prosper 188, 191
Messinis, Mario 319n

Metastasio, Pietro 301n, 342n, 349n, 359, 359n, 362n, 371n, 373, 373n
Metlicovitz, Leopoldo 276, 276n, 295
Meyer, Felix 314n
Meyer, Johannes 74n
Meyerbeer, Giacomo 281, 361n
Miceli, Giuseppe 82n
Michelet, Jules 130n
Mildmay, Herbert Alexander 71, 98, 98n, 99, 117, 127
Millner, Max 132n
Minardi, Gian Paolo 306n
Mingardi, Vittorio 78n
Mioli, Piero 88, 88n
Mirbeau, Octave 304, 306
Montale, Eugenio 338n
Montanelli, Giuseppe 361n, 362n
Montemezzi, Italo 251, 261, 265, 306, 309, 310, 331, 355n
Montenegro, Conchita 195n
Monteverdi, Mario 277n
Monti, Vincenzo 377n, 385n
Montini, Romano 114
Moore, Thomas 330n
Moreen, Robert A. 300n
Morelli, Giovanni 184, 313n, 315n, 316n, 320n
Morgan, Robert P. 183,
Morini, Mario 298n
Morlacchi, Francesco 338n, 366n
Morris, William 382n
Mosch, Ulrich 312n
Moschino, Ettore 280
Moulsdale, Gary 157n
Mozart, Wolfgang Amadeus 202, 202n, 218, 360n, 385n
Mrogowska, Edwige 187
Mucci, Emidio 310
Mucha, Alphonse 278, 278n, 279
Mucha, Sarah 278n
Müller, Ulrich 299n, 312n, 319 n, 347n
Murat, Gioacchino 330n
Muresu, Gabriele 342n
Murger, Henri 298n
Musil, Robert 6
Musorgskij, Modest 100, 141
Mussinelli, Carlo Alfredo 126
Mussolini, Benito 214,
38, 39, 39n, 280
Muzio, Emanuele 364n

N

Negri, Ada 49, 50n, 51, 65n, 72, 82, 82n, 83, 83n, 84, 84n, 85, 102, 113, 114, 115, 116, 117
Neri, Ennio 372n
Neumann, Michael 304n
Nicastro, Guido 301n
Niccolini, Giovan Battista 330n, 369n
Niccolini, Leone 39
Nicolaisen, Jay R. 297n
Nicolini, Fabrizio 58n, 69n
Nicolini, Giuseppe 338n, 366n, 370n
Nicolodi, Fiamma 48n, 135n, 142n, 297n, 302n, 307n, 313n, 319n
Nietzsche, Friedrich 55, 55n, 304n, 321, 323n, 340n, 349n,
Nikolaidis, Matthias 308n
Nini, Alessandro 387n
Noizeux 186n
Noli, Severino 102n
Noller, Joachim 316n
Nono, Luigi 297n

O

Oberdan, Guglielmo 329n
Oddone, Elisabetta 90n
Offenbach, Jacques 266
Oliphant, E.H.C. 68, 69, 69n
Omero 368n
Omodeo Donadoni, Miriam 218n
Orazio Flacco, Quinto 321, 368n
Orefice, Giacomo 97n
Orledge, Robert 301n
Ormiston, Rosalind 278n
Orselli, Cesare 52, 52n, 138n, 307n
Orsolani, Matteo 115
Orvieto, Angiolo 49, 79, 118, 125
Osthoff, Wolfgang 319n
Overbeck, Friedrich 381n

P

Pacchioni, Giovanni 32
Pachera, Luisa 79n
Pacini, Giovanni 256, 256n, 281, 329n, 338n, 359n, 362n, 370n
Padoan, Maurizio 311n
Paër, Ferdinando 338n
Pagavini, Ferdinando 363n, 382
Pagliara, G. 98, 98n, 116
Pagliara, Rocco Emanuele 65n, 71, 76n, 98, 127
Paisiello, Giovanni 363n

Palanti, Giuseppe 275, 276, 276n, 277, 277n, 278, 279, 280, 281, 281n, 282, 287, 291, 291n, 292, 293, 294, 294n, 295
Palestrina, Giovanni Pierluigi da 302, 303, 322n
Pallaver, Günther 35n
Palma, Nicola 115
Panagl, Oswald 347n
Pancrazi, Pietro 84, 134, 134n
Panizza, Ettore 106n, 331n
Panofsky, Walter 301n
Panzacchi, Enrico 49, 65n, 76, 80n, 82, 84, 89, 115, 116, 117
Papa, Elena 378n
Parakilis, James 171n, 184 250
Paravicini, Rodolfo 373n, 383
Parès, Philippe 195n
Parker, Roger 201, 299n
Pascoli, Giovanni 20, 49, 51, 52, 52n, 54, 57, 58n, 65n 71, 72, 74, 76, 82, 84, 85, 97n, 100, 102, 116, 118, 119, 121, 121n, 122, 123, 125, 126, 126n, 127, 128, 129, 129n, 255, 130, 130n, 131n, 132, 132n, 133, 133n, 134, 303, 303n, 343
Pascoli, Maria 129, 129n
Pasini, Ferdinando 34
Pastore, Alfredo 116
Patrizi, Ettore 84n
Pavesi, Stefano 370n
Pecci, Riccardo 306n
Pedrazzoli, Edoardo 109n
Pedrotti, Carlo 367n, 387n
Pelagalli, Rossella 70, 70n
Pellico, Silvio 330n, 366n, 379n, 381n
Pergolesi, Giovanni Battista 330n
Peri, Achille 363n, 364n
Perosio, Giuseppe 363n
Persiani, Giuseppe 362n
Persichini, Venceslao 373n
Peruzzini, Giovanni 329n, 363n, 364n, 367n, 370n, 373, 373n, 382
Pestalozza, Luigi 318n
Pestelli, Giorgio 319n
Petersen, Peter 307n
Petöfi, Sándor 86, 113
Petrarca, Francesco 338n, 368n, 371n, 385n
Petrella, Errico 363n, 364n, 373n, 382
Petrobelli, Pierluigi 300n, 345n
Petrolli, Alberto 36n, 48n
Peusch, Vibeke 301n
Pezzè-Pascolato, Maria 341n
Pfister, Manfred 316n
Piamonte, Guido 134n
Piave, Francesco Maria 329n, 336n, 338, 347n, 351n, 359, 359n, 360n, 361n, 362n, 363n, 364n, 366n, 367n, 373, 382
Piccardi, Carlo 302n, 318n
Picasso, Pablo 6
Piccioni, Augusto 115
Piéray 186n
Pieri, Marzio 311n
Pigarelli, Luigi 13n
Pigozzi, Marinella 184
Pikler, Teresa 377n
Pinelli, Tullio 367n
Pinsuti, Ciro 81
Piomarta baronessa 78
Pirandello, Luigi 313, 316, 316n, 317
Pizzagalli, Aldo 71, 71n, 119
Pizzetti, Ildebrando 23, 75, 75n, 257, 299n, 306, 306n, 307, 338, 353n, 382n
Pizzi, Emilio 332n
Pizzini baronessa 78
Pizzini fam. 77
Pizzini, Tancredi 72n, 80, 218n
Platone 371n
Plebuch, Tobias 300n
Ploner, Max 68n, 69n
Poggi, Edoardo Modesto 383
Pogliaghi, Lodovico 279, 279n, 280
Ponchielli, Amilcare 280, 299n, 361n, 367n, 373
Poniatowski, Giuseppe 370n, 373
Pontoglio, Cipriano 376n
Popper, Karl 341n
Porrino, Ennio 358n
Porry Pastorel, Saverio 233
Porter, Andrew 181n, 184
Porzio, Michele 315n
Powers, Harold S. 313n
Pozzi, Beatrice 114
Praga, Emilio 308n, 329n, 383n
Pratella, Francesco Balilla 320
Prati, Giovanni 364n, 369n
Praz, Mario 56, 310n, 345n, 377n
Previati, Gaetano 277
Prévost, Antoine-François 350
Prevost Rusca, Piero Antonio 77n
Probizer fam. de 16, 77, 78
Probizer, Luisa de 77, 78, 80, 185n

Prokof'ev, Sergej 251, 318
Propp, Vladimir 361n
Proust, Marcel 269, 272
Puccini, Giacomo 24, 24n, 49, 60, 60n, 61, 128, 134, 139, 140, 140n, 167, 196, 203, 205, 205n, 206n, 207n, 212, 254, 261, 276, 279n, 280, 282, 283n, 297n, 298, 298n, 300, 303, 303n, 304, 304n, 304n, 305, 305n, 306, 308, 309n, 310, 311, 313, 313n, 319, 324n, 325, 327, 330n, 337n, 338n, 350, 352n, 358n, 361n
Puccini, Simonetta 298n, 304n
Pugno, Raoul 307
Pulci, Luigi 341n

Q
Quaglino, Romolo
Quercioli, Alessio 30n

R
Raineri, Franco 216n
Randall, Annie J. 305n
Ranzoni, Daniele 277
Rapisardi, Mario 32, 82n, 354n
Rasera, Fabrizio 29, 31n, 35n
Rathaus, Karol 320
Ravagni fam. 77
Ravasio, Carlo 73, 73n, 75n, 120
Ravel, Maurice 6, 251
Read, Peter 314n, 315n
Refice, Licinio 310
Reinhardt, Max 317
Renan, Ernest 107n
Respighi, Ottorino 49, 51, 67n, 83, 84, 85n, 88n, 101, 102n, 112n, 251, 257, 261, 265, 299n, 310
Riccardo III d'Inghilterra 359n
Ricci, Luigi e Federico 347n
Ricciardi, Irene 373n
Riccitelli, Primo 89, 89n
Ricciuti, Luigi 359n
Richardson, Samuel 380
Ricordi, Giulio (Jules Burgmein) 25, 105n, 136, 163n, 189n, 190, 190n, 257, 258, 276, 276n, 280, 282, 283, 284n, 285, 286, 309
Ricordi, Tito 22, 26, 54n, 133, 189, 194n, 215 216, 216n, 217, 217n, 257, 276, 276n, 282n, 284, 286, 287, 314
Riethmüller, Albrecht 319n
Rilke, Reiner Maria 51
Rimskij-Korsakov, Nikolaj 136, 222 288
Ristori, Adelaide 180
Ritter-Santini, Lea 310n
Robbiani, Igino 358n
Roberto d'Altavilla (il Guiscardo) 364n
Rolandi, Ulderico 357n
Romagnoli, Angela 275n
Romani, Felice 330n, 351n, 359n, 361n, 366n, 370n, 372, 375n, 379n, 382, 384n, 372n
Rosen, Carol 157n
Rosen, David 57, 57n, 58n, 157, 160n, 181n, 184
Ross, Peter 300n
Rossato, Arturo 72, 74n, 119, 120, 135n, 216, 221, 221n, 224n, 231, 310, 331n, 333n, 338, 358n, 383n
Rossebastiano, Alda 378n
Rosselli, John 202n
Rossetti, Dante Gabriel 278
Rossetti, Gabriele 382n
Rossi, Cesare 114, 115, 330n
Rossi, Gaetano 361n, 362n, 363n, 366n, 370n, 379n
Rossi, Lauro 373n
Rossi, Roberto 85n
Rossini, Gioachino 18, 24, 71, 91n, 121, 181, 217, 324n, 351n, 359n, 361n, 362n, 364n, 370n, 379n, 384n
Rössner, Michael 316n
Rostand, Edmond 21, 91n, 92, 93, 93n, 117
Roth, Olaf 306n, 307n, 308n, 310n, 314n
Rotoli, Augusto 49
Rouyer 186n
Rovani, Giuseppe 330n
Rubio, Abraham 288n
Ruccellai, Giovanni 381n
Ruscillo, Agostino 306n, 312n

S
Sacher Masoch, Leopold von 197
Sacchéro, Giacomo 381n
Sacchetti, Franco 341n
Sacconi, Giuseppe 375n
Sachs, Harvey 136n
Saffo 76n
Said, Edward 62
Saiilard 186n
Saint-Exupéry, Antoine de 320
Saint Valéry 198n

Sala, Emilio 300n
Salgari, Emilio 373n, 378n
Salina, Luigi 89n
Salinari, Carlo 309n
Salmon, André 314n
Salvetta, Alide Maria 68n
Salvetti, Guido 105n, 106n, 135, 256n
Salvi, Matteo 381n
Samara, Spiro 363
Sangermano, Luigi 257
Sangiorgi, Filippo 383n
Sanguineti, Edoardo 315n
San Martino Valperga, Enrico 136n
Sanvitale, Francesco 65n, 70n, 88n, 111n
Sapelli, Luigi 156
Sardou, Victorien 306, 352, 352n, 372
Sartori, Claudio 276n
Sartori, Giacomo 261
Sartorio, Giulio Aristide 279, 279n
Satie, Erik 316n
Sato, Yoshiko 68n, 113n
Saunders, Thomas Bailey 95, 95n
Sauer, Hedda 51
Savinio, Alberto 315, 315n
Scalchi, Luigi 373n
Scalvini, Antonio 363n, 383
Scarlatti, Alessandro 102n
Schiavazzi, Piero 154
Schickling, Dieter 297n, 303n, 313n
Schiller, Friedrich 8, 56, 349, 350, 353, 356n, 358, 364, 377n
Schlömp, Tilman 318, 318n
Schlosser, Aloys 322n
Schmidt, Giovanni 359n, 362n
Schmidt, Katharina 312n
Schönberg, Arnold 6, 135, 142, 253, 268, 304, 320n
Schopenhauer, Arthur 95n, 340n
Schreker, Franz 236, 251, 254
Schröter, Corona 164n
Schubert, Franz 164n
Schultz, Klaus 317n
Schulz-Buschhaus, Ulrich 316n
Schumacher, Claude 314n
Schumann, Robert 137, 266
Schwartz, Arman 204n
Schwartz, Manuela 299n, 302n
Sciarrino, Salvatore 261, 261n
Scontrino, Antonio 48, 87n
Scott, Walter 175n, 372n
Scribe, Eugène 58, 215, 215n, 218, 219, 221, 224, 228, 361n
Segantini, Giovanni 246
Selvatico, Lino 278
Sgalambro, Manlio 340n
Sgambati, Giovanni 50, 51
Shakespeare, William 180, 350, 368n, 246
Shelley, Percy Bysshe 84, 112n, 330n
Sheppard, W. Anthony 318n
Shin, Hyesu 319n
Sibelius, Jan 136
Sighele, Scipio 32
Simoni, Renato 280, 282, 352n, 358n
Sità, Maria Grazia 70n, 74n
Skrjabin, Aleksandr 246, 248
Smareglia, Antonio, 266, 312, 326n, 327, 329n, 331n, 362, 363
Sofocle 367n
Soldani, Valentino 303, 310
Solera, Temistocle 359n, 360n, 362n, 363n, 366n
Somma, Antonio 359n
Spada, Lionello 194,
Spagnolli fam. 77
Spengler, Oswald 323n
Spera, Francesco 342n
Sperenzi, Mario 320n
Speroni, Sperone 381n
Spiritini, Massimo 62n, 63n, 216, 312, 358n
Spontini, Gaspare 281
Starobinski, Jean 318n
Stecchetti, Lorenzo (Olindo Guerrini) 48, 49, 51, 65n, 75n, 76n, 82, 83, 83n, 87, 113, 114, 115
Stefani, Giuseppe 32n
Steffani 87n
Stein, Jack M. 164, 184
Stella, Antonietta 180n
Stenzl, Jürg 297n, 299n, 300n
Stoïanova, Ivanka 316n
Stradiotto, Roberto 126, 126n
Stramm, August 318
Strauss, Franz 304n
Strauss, Richard 24, 136, 136n, 137, 141, 194, 206, 265, 266, 304, 338n
Stravinskij, Igor' 6, 135, 224, 251, 320n
Streicher, Johannes 298n
Suardon, P. (Nicola Daspuro) 328
Suburizi, Paolo 68n
Sue, Eugène 361n
Surian, Elvidio 160, 184
Szondi, Peter 316n

T
Tagore, Rabindranath 84, 112n
Tanneur 186n
Tarantini, Leopoldo 379n
Targioni-Tozzetti, Giovanni 328, 338
Tarquini, Tarquinia 24n, 26, 26n, 27, 41 71, 80, 103, 104, 104n, 107, 165, 294, 295
Tartini, Giuseppe 350n
Tasso, Torquato 369n
Tatti, Mariasilvia 344n
Tebaldi, Renata 68n
Tedeschi, Rubens 307n, 309n, 324n, 380n
Tellechea Idígoras, José Ignacio 288n
Tennyson, Alfred 86, 117
Tessarin, Francesco 367n
Thun contessa 78
Tibaldi Chiesa, Mary 72n, 119
Tiercelin, Louis 103, 106, 107, 107n, 108, 119
Tintori, Giampiero 313n
Tirindelli, Pier Adolfo 49, 51, 85n, 102n
Tito, Ettore 278
Todeschi baronessa 78
Todeschi, Carlo 213
Todeschi Zandonai, Carolina 17, 17n
Todeschi, Gilda 17, 217
Tolstoj, Lev 352
Tommaseo, Niccolò 325, 325n, 383n
Tommasini, Vincenzo 101, 312
Tommasini, Vittorino 82, 113
Toni, Alceo 124, 124n
Torelli, Pomponio 368n
Torrefranca, Fausto 12, 60, 140, 140n
Tortora, Daniela 311n
Toscani, Claudio 311n
Toscanini, Arturo 49, 136, 136n, 137, 313
Tosi, Guy 310n
Tosi, Ina 86n
Tosti, Francesco Paolo 49, 50, 51, 86, 86n
Tottola, Andrea Leone 359n, 361n, 362n, 363n, 370n, 379n
Trevisi, Paolo 61n
Trissino, Gian Giorgio 346n, 381n
Trojahn, Manfred 317
Tromp, Gilles 314n
Trucco, Ettore Edoardo 329n, 330n
Tullo Ostilio 358n

U
Umberto I di Savoia 27, 42n
Ungaretti, Giuseppe 315n
Ungherini, Luigia 82n
Untersteiner, Alfredo 68, 68n, 79, 79n

V
Vaccaj, Nicola 370n
Vaccarini, Marina 70n, 74n
Vaget, Hans Rudolf 304n
Vagnozzi, Rosa 82, 82n, 113
Valle, Vincenzo 363
Vallette 186n
Vanbianchi, Arturo 329n
Van Parys, Georges 195n
Varesco, Giambattista 360n
Varèse, Edgar 6, 314, 314n
Vaucaire, Maurice 186, 186n, 188, 196, 196n, 207, 209, 276, 282, 283n, 290n, 291n, 305n, 306, 352
Vavrinecz 332n
Veo, Ettore 42n
Verdi, Giuseppe 6, 24, 24n, 140n, 141, 141n, 159, 160, 164, 166, 167, 180, 181n, 184, 203, 203n, 205, 205n, 206, 257, 280, 281, 300, 300n, 302, 322n, 324, 324n, 325, 329n, 329n, 332n, 334, 336, 336n, 342n, 350, 351n, 359n, 360n, 361n, 362n, 363n, 364n, 366n, 369n, 372n, 373, 382, 382n, 382n, 383
Veretti, Antonio 358n
Verga, Giovanni 352
Verlaine, Paul 103, 106, 106n, 111, 242
Verne, Jules 373n
Vettori, Francesca 68n
Veyrin, Émile 105n
Vezzana 93n
Viale Ferrero, Mercedes 184
Viardot, Pauline 203n
Villanis, Giovanni 359n, 364n
Viollet-le-Duc, Eugène 333n
Visconti, Filippo Maria 173n
Vitale, Edoardo 217, 219, 225
Vittorio Emanuele II di Savoia 190n, 375n
Vittorio Emanuele III di Savoia 378n
Vivanti, Annie 82n
Voltaire (François-Marie Arouet) 76n, 368n
Vuillard, Édouard 108

W
Wagner, Hans-Joachim 297n, 301n
Wagner, Richard 6, 24, 62, 136, 136n, 137, 139, 141, 201, 203, 205, 242, 244,

245, 247, 280, 297n, 299n, 300n, 301n, 302, 302n, 303, 304n, 308, 320n, 341n
Walch, Gérard 107
Wallace, Edgar 95n
Wallace, Lewis 98n
Walter, Michael 298n, 312n, 364n, 378n
Waterhouse, John C.G. 311n
Waterhouse, John William 278
Weaver, William 298n, 304n
Weber, Carl Maria von 281
Webern, Anton von 6, 314
Weill, Kurt 320, 320n
Weisgall, Hugo 317
Wiesman, Sigrid 310n
Wilde, Oscar 207, 209, 304
Wilson, Alexandra 207n
Willson, Flora 203n
Wimmer, Ruprecht 304n
Wittlich, Petr 278n
Wolf, Hugo 136, 184,
Wolf-Ferrari, Ermanno 57, 221, 326n, 341n
Wopmann, Alfred 319n

Z

Zamora, Alonso 288n
Zanardini, Angelo 329n, 332n, 338, 363, 383
Zandonai Jolanda Tarquinia 66n
Zandonai, Luigi 14
Zandonai, Mireille 105n, 215n
Zandonai, Riccardo 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 13n, 14, 15, 16, 16n, 18, 18n, 19, 20, 21, 23, 24n, 25, 25n, 26, 28, 29, 31, 31n, 33, 34n, 35, 37, 38, 39, 40, 40n, 41, 42, 42n, 43, 43n, 44, 44n, 45, 45n, 46, 47, 47n, 48, 48n, 49, 50, 51, 51n, 52, 52n, 53, 53n, 54, 54n, 55, 55n, 56, 56n, 57, 57n, 58n, 59, 60n, 61, 61n, 62, 62n, 63n, 65, 66, 66n, 67, 68, 68n, 69, 69n, 70, 71n, 73, 73n, 74, 74n, 75, 76, 77, 77n, 78n, 79, 80, 80n, 81, 83, 84, 85, 85n, 86, 86n, 87, 88n, 89, 90, 90n, 91, 91n, 93, 94, 94n, 95, 96, 96n, 97, 98, 99, 100, 101, 102n, 103, 104, 105, 105n, 106, 106n, 107, 108n, 109n, 110, 110n, 111, 112, 112n, 113n, 121, 124, 124n, 125, 125n, 126, 127, 128, 129, 129n, 133, 134, 134n, 135, 135n, 136, 136n, 137, 137n, 138, 139, 140, 140n, 142, 142n, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 153, 157, 159, 162, 163, 163n, 167, 178, 182, 183, 185, 185n, 187, 189, 189n, 190n, 191, 192, 193, 194, 194n, 195n, 196, 196n, 197, 198, 199, 201, 203, 204, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 214n, 215, 215n, 216, 216n, 217, 217n, 218, 218n, 219, 221, 224, 224n, 225, 228, 228n, 229, 231, 233, 234, 236, 237, 242, 244, 246, 248, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 260n, 261, 263, 265, 266, 267, 268, 275, 275n, 276, 276n, 279n, 280, 281, 282, 282n, 283, 283n, 284, 284n, 285, 286, 287, 288n, 290n, 291n, 293n, 294n, 295n, 306, 310, 312, 314, 321, 325n, 326, 327, 331, 333n, 342, 343, 343n, 347n, 349, 350, 352, 353, 354n, 358n, 372n, 374
Zangarini, Carlo 62n, 186, 207, 209, 216, 276, 283n, 290n, 291n, 312, 330n, 337, 352, 352n, 358n
Zazzaroni, Annarita 121, 129n, 303n
Zemlinsky, Alexander von 236, 253
Zeno, Apostolo 338n, 345n
Zerra 186n
Zimmermann, Heidy 314n
Zola, Émile 80
Zoppelli, Luca 311n
Zuloaga Zabaleta, Ignacio 287, 287n, 288, 288n, 289, 289n, 291

INDICE

Introduzione ..... pag. 5

DIEGO CESCOTTI: La costruzione del personaggio-Zandonai negli anni della formazione e delle prime realizzazioni artistiche ..... » 11

FABRIZIO RASERA: "Qui dove gonfio l'Adige...". Note su Zandonai e le tematiche politiche del Trentino nel primo '900 .... » 29

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL: Scelte poetiche e predilezioni letterarie del giovane Zandonai ..... » 45

FEDERICA FORTUNATO: Le liriche da camera di Riccardo Zandonai tra apprendistato e prima maturità ..... » 65

ANNARITA ZAZZARONI: L'incontro con Giovanni Pascoli librettista e poeta ..... » 121

GUIDO SALVETTI: Tradizione italiana, influssi francesi e tedeschi nelle opere del primo Zandonai ..... » 135

Immagini ..... » 143

DAVID ROSEN: Thoughts on Diegetic Music in the Early Operas of Zandonai ..... » 157

EMMANUELLE BOUSQUET: *Conchita*, une étape fondamentale dans le parcours creatif de Riccardo Zandonai ..... » 185

ROGER PARKER: Conchita: The Brink of An Abyss ..... » 201

CARLO TODESCHI: *La via della finestra:* antidoto all'Apocalisse o risposta ad un impegno morale? ..... » 213

SAVERIO PORRY PASTOREL: Suono, luce e forma in tre opere strumentali di Riccardo Zandonai ..... » 233

MARIA IDA BIGGI: Giuseppe Palanti, scenografo per Zandonai. La messa in scena della prima di *Conchita* ..... » 275

JÜRGEN MAEHDER: Vie giuste, vie traverse e sensi unici nella librettistica italiana del primo Novecento ..... » 297

GIUSEPPE MARIA IACOVELLI: Un Re gettò la coppa nell'abisso. Il primo testo d'opera di Riccardo Zandonai e la tradizione librettistica italiana dell'Ottocento ..... » 321

Indice dei nomi ..... » 389

Finito di stampare nel mese di novembre 2014
per i tipi delle
Edizioni Osiride - Rovereto (TN)

Printed in Italy